Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Tarkovskij: le cifre della poesia
Venezia '86 (con un intervento di Robbe-Grillet)
La nuova critica stenta a crescere
Il cinema etnografico

N. IV 1986

ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI
CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVII, n. 4 - ottobre/dicembre 1986
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Hotel delle ombre,* di Stefano Masi e Stephen Natanson, il film sulla Cineteca nazionale prodotto dal Centro sperimentale di cinematografia.

SOMMARIO

VENEZIA '86

7 Alain Robbe-Grillet: *Cari amici di «Bianco e Nero»*

9 *"Il raggio verde": il dono della semplicità,* di Roberto Ellero

13 *"Il colombo selvatico": come inseguire la poesia altrui,* di Giovanni Buttafava

17 *"La película del Rey": divertirsi con stile,* di Callisto Cosulich

20 *"X": e la poesia rivitalizza l'erotismo,* di C.C.

22 *Una "Settimana" avara di sorprese,* di Leonardo Autera

30 *Italiani in Mostra,* di Pietro Pintus

47 *Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari,* di Lietta Tornabuoni

51 *Rocha, il cineasta totale,* di Bruno Torri

SAGGI

62 *Tarkovskij, le cifre della poesia,* di Sauro Borelli

CORSIVI

78 *Le due vie del colore,* di Roberto Campari

NOTE

84 *Urbino: il luogo dello spettacolo - II,* di Stefania Parigi

89 *Lucca: animazione senza miracoli,* di Fabio Gasparrini

LA STANZA DELLE POLEMICHE

91 *La 'nuova critica' stenta a crescere,* di Renzo Renzi

MILLESCHERMI

93 *Il cinema etnografico,* di Enrico Fulchignoni

CINETECA

99 *"Voglio tradire mio marito" (1925) di Mario Camerini,* di Paolo Cherchi Usai

LIBRI

109 *Il breviario di Bresson,* di Francesco Casetti

113 *Due dizionari di pronto soccorso,* di Lorenzo Quaglietti

118 *Schede,* a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi

LA POSTA

125 *Le scelte dei giovani sceneggiatori italiani,* di Ugo Pirro

127 CRONACHE DEL C.S.C.

131 NOTIZIE

134 SUMMARY

Venezia '86

Cari amici di «Bianco e Nero»,

eravamo quattordici, due più degli apostoli, ma non c'era né Gesù né Giuda. Per due settimane abbiamo praticamente formato una banda di amici senza eccessive pretese. Come si deve, ognuno aveva le sue preferenze e le sue motivazioni (più oscure che chiare).

Ne abbiamo parlato con passione, con buon umore, con spirito di tolleranza, non solo nelle nostre riunioni ufficiali, ma anche a tavola, al bar o in spiaggia. Il giorno del voto finale alcuni nomi sono usciti dall'urna, talora nella sorpresa generale, e di volta in volta si producevano i flussi e i riflussi.

Quando tutto è finito, abbiamo considerato i premi, e tutti abbiamo convenuto che a dispetto di qualche assurdità evidente (ma che non erano certo le stesse per tutti i giurati), era nell'insieme una buona premiazione.

Sono circolate voci, nella stampa italiana, su non so quale pressione che avremmo subito. Da dove? Di che tipo? Per quale motivo? No, no! Bisogna purtroppo riconoscere che nessuno ci ha proposto di comprarci, nemmeno indirettamente, nemmeno a basso costo!

Umilmente vostro,

Alain Robbe-Grillet

◁ ***Il raggio verde*** **di Eric Rohmer**

Le rayon vert (Il raggio verde)

Francia, 1986. ***Regia e sceneggiatura:*** Eric Rohmer. ***Collaborazione ai dialoghi:*** Marie Rivière e gli altri interpreti. ***Fotografia*** (colore): Sophie Maintigneux. ***Montaggio:*** Maria-Luisa Garcia. ***Suono:*** Claudine Nougaret. ***Musica:*** Jean-Luis Valero. ***Interpreti:*** Marie Rivière (Delphine), Amira Chemakhi, Sylvie Richez, Lisa Heredia, Basile Gervaise, Virginie Gervaise, René Hernandez, Dominique Rivière, Isabelle Rivière, Béatrice Romand, Rosette, Marcello Pezzutto, Irène Skobline, Eric Hamm, Gérard Quéré, Julie Queré, Brigitte Poulain, Maria Couto-Palos, Isa Bonnet, Yve Doyhamboure, Vincent Gauthier. ***Produttore:*** Margaret Menegoz. ***Produzione:*** Les Films du Losange. ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 90'.

Il raggio verde: il dono della semplicità

Roberto Ellero

Vi sono registi che sanno essere *grandi* anche quando si esprimono (o fanno finta di esprimersi) sottovoce, in tono minore. Anzi, può essere che la loro grandezza si misuri e risieda proprio nella statura delle opere *minori*. E infatti, paradossalmente, se a tutti può capitare di 'incorrere' nel capolavoro, a quanti è dato di non sbagliare mai un film, un libro, un pezzo musicale, una poesia?
È per questo che non ci sentiamo di associarci al coro di quanti, a Venezia, hanno salutato *Il raggio verde* come il capolavoro di Eric Rohmer. Chissà se questo suo film — quasi amatoriale per ammissione dello stesso regista, girato in vacanza, con la 16 millimetri — è veramente il punto più alto della filmografia rohmeriana, la *summa* in certo qual modo del suo far cinema, il migliore della serie "Comédies et proverbes" di cui costituisce il quinto capitolo... Il fatto è che quand'anche non sia niente di tutto questo — e chi scrive è di questa opinione — resta *comunque* un bel film, giustamente premiato con il Leone d'oro da una giuria che ha ben altri torti sulla coscienza. Capolavoro o bel film sono del resto classificazioni che lasciano il tempo che trovano, non meno impressionistiche né più scientifiche di tante altre, travasate in quell'imbuto di soggettivismo che resta pur sempre la critica cinematografica...
Mescolato fra il pubblico di una normale proiezione in sala commerciale (fra parentesi: il film sta facendo bene anche da questo punto di vista), ho sentito dire che sarebbe una bolla di sapone, una di quelle cose che piacciono agli intellettuali orfani di ideologia. Esatto: una di quelle bolle di sapone che, se vai di fretta, annoveri tra i fastidi doverosamente sopportabili di tuo figlio, e che se invece hai tempo (e voglia) ti ipnotizzano il cervello — il tuo non meno del suo — portandoti a ragionare su cose che mai avresti supposto avessero a che fare con le bolle di sapone. Pare che il segreto dell'arte stia tutto in questa piccola ambigua apparenza di vacuità, mentre il segreto dello stile — quando c'è — allignerebbe nella sua ostinata reticenza a esibirsi. Insomma, le bolle di sapone sono tutt'altro che 'inutili', tutte una diversa dall'altra, e bisogna saperle fare...
Il raggio verde trae, come è ormai noto, il suo titolo da uno scritto 'minore' (tanto per non smentirci) di Jules Verne. In esso, l'inventore di tante mirabolanti avventure avveniristiche si sofferma su quello strano fenomeno della natura che conduce l'ultimo raggio di sole, all'orizzonte di un limpido tramonto estivo, a colorarsi di verde. Verde speranza, ovviamente.

E infatti la sua apparizione equivale pressappoco alla soluzione del monito filosofico per eccellenza: conosci te stesso. Anzi, di più: il raggio verde di Verne va oltre l'invito socratico, perché permette di conoscere anche gli altri, in particolare i sentimenti di chi si ama. Ed è questo che per l'appunto fa difetto alla protagonista del film di Rohmer, Delphine, una ragazza dei giorni nostri portata a non fidarsi del prossimo, solitaria, un po' vittimista, normale, ma di quelle 'normalità' che celano tanta sofferenza. A Delphine manca innanzitutto un ragazzo, e soprattutto la sicurezza necessaria a trovarne uno. Non bella, ma neanche brutta, passa i suoi giorni a rintuzzare le prediche delle amiche che, 'disinteressatamente', si divertono a tornare sempre e soltanto sullo stesso argomento.
«È il 2 luglio e Delphine non sa dove andrà a passare le vacanze». Le vacanze: gran brutto momento per chi non ha per compagnia che la propria solitudine. Partire da sola? Andare con le amiche? Tentare l'avventura? Delphine non ne ha né la voglia né la forza. Si arrovella sul da farsi e intanto i giorni passano: una gita in Normandia, una puntata in montagna, un viaggio a Biarritz... Insopportabili le amiche, pericolosi i ragazzi. Povera Delphine, che brutta vacanza! Trova una svedese che gira il mondo da sola, ma la nordica è di un'altra pasta e non va di certo in cerca dell'anima gemella: oggi qui, domani là, come la canzone di una mia concittadina, i cui fremiti di libertà e la cui carica erotica si confondevano vent'anni fa con la voglia di Sessantotto. Qui, nel film, siamo nell'86 e la svedese non fa più effetto. Tantomeno a Delphine, che la sente certo disinibita, forse l'invidia, ma un tantino vuota, un po' sciocca... E allora? Non resta che tornarsene a Parigi, sperando che le vacanze finiscano in fretta. Ma Rohmer è un gentiluomo, non un sadico, e forse neanche un misogino, benché questi suoi ritratti femminili — e Delphine non fa eccezione — rischino qualche volta di scivolare nella macchietta (che lagna, Delphine, con le sue fisime; c'è un limite a tutto a questo mondo, no?).
Stazione di Biarritz, finale di vacanza. Perseguitata dal verde, Delphine è venuta casualmente a conoscenza di quanto ipotizzato da Verne a proposito. Ma ormai non ci spera più. E invece, fra le seggiole di una spoglia sala d'attesa, ecco che la sofferta lettura di Dostoevskij (*L'idiota*) viene improvvisamente interrotta dallo sguardo di un ragazzotto simpatico. Perché quello e non un altro? Sguardi di timida intesa, accenni di reciproco gradimento, il primo approccio... Delphine non sa se deve fidarsi, forse sì, è una ragazza a lenta carburazione e lui, del resto, è assai comprensivo, sa aspettare, non affretta i tempi. Una bibita al bar del paese di lui (Parigi può attendere), una passeggiata e — quando si dice il destino — è già quasi sera. Il sole si appresta a tramontare, lì in fondo al mare. Vuoi vedere...
La solitudine, l'amore, il ridicolo, la fiducia, la noia, l'insicurezza, il destino, la scommessa: i luoghi topici dell'esistenza di ciascuno, ciò che si prova normalmente nella vita di tutti i giorni e non solo nella vita sentimentale, sono compendiati in forma narrativa nel diario di Delphine, occasionati da un blocco comunicativo che non è né tragico né drammatico, comico piuttosto... ma non per chi lo vive. Dal 2 luglio al 4 agosto non si compie nulla di fondamentale né di irreparabile, non scoppia nessuna rivoluzione, non si vince nessuna lotteria. C'è soltanto che cambia, a sorpresa, il destino di Delphine. E cambia perché a un certo punto

Marie Rivière e Vincent Gauthier

Delphine accetta il gioco della vita, o forse, più semplicemente, perché era scritto da qualche parte che cambiasse quel giorno e non un mese prima. L'educazione sentimentale di Delphine passa per la malinconia, la sua rivincita passa per un romanzo 'minore' di cui sente parlare per la strada. Forse, senza il raggio verde di Verne non avrebbe mai trovato la forza di alzare gli occhi da Dostoevskij (laddove è dimostrato che non sempre Dostoevskij è superiore a Verne...). Bisogna credere ai miracoli, compresi quelli del cinema e della letteratura.
Dicevamo che *Il raggio verde* non è all'altezza di altri film di Rohmer. Non ha, ad esempio, la verve delle *Notti di luna piena*, non presenta i colpi di scena di *La femme de l'aviateur*, non ha la frizzantezza di *Pauline alla spiaggia*, non scoppietta di trovate come *Il bel matrimonio*. Ma forse, a pensarci bene, è soltanto diverso da queste altre commedie, da questi altri proverbi. La fiaba, qui, non è un apologo; è un film strambo che potrebbe approdare al suicidio (luogo tutt'altro che estraneo alla cultura cinematografica francese dei giorni nostri), o alla piaga esistenziale, o alla lagna postfemminista. Delphine, che a Biarritz incontra l'uomo della sua vita, ma scopre che è il fratello o il padre... Delphine che casca nella mani di un macrò senza scrupoli, faccia d'angelo... Delphine che prende coscienza del fatto che la vita, come diceva quel danese, è soltanto una «malattia mortale»... Niente paura: con Rohmer nulla di tutto questo. La vita è già tanto dolorosa e tutt'altro che facile per conto suo che non vale proprio la pena di complicarla con effettacci da melodramma e con tirate da saggio filosofico. Nemico giurato dello 'spirito di pesantezza', il lucido, colto e sofisticato Rohmer tiene fede alla promessa fatta al cinema tanti anni fa, sin dai tempi dei "racconti morali"... e licenzia una di quelle sue 'opere minori' che ha il dono e l'apparenza della semplicità. Inutile ricordare che, da sempre, le cose semplici sono le più difficili da spiegare.

Čužaja, belaja i rjaboj
(Il colombo selvatico)

Unione Sovietica, 1986. ***Regia e sceneggiatura:*** Sergej Solov'ëv. ***Fotografia*** (colore): Youri Klimenko. ***Scenografia:*** Marxen Gaukman-Sverdlov. ***Musica:*** Isaak Schvartz. ***Interpreti:*** Slava Iliutschenko, Serghej Garmache, Soultan Banov, Vladimir Steklov, Liudmila Savelieva. ***Produzione:*** Kazach Film. ***Durata:*** 98'.

Il colombo selvatico: come inseguire la poesia altrui

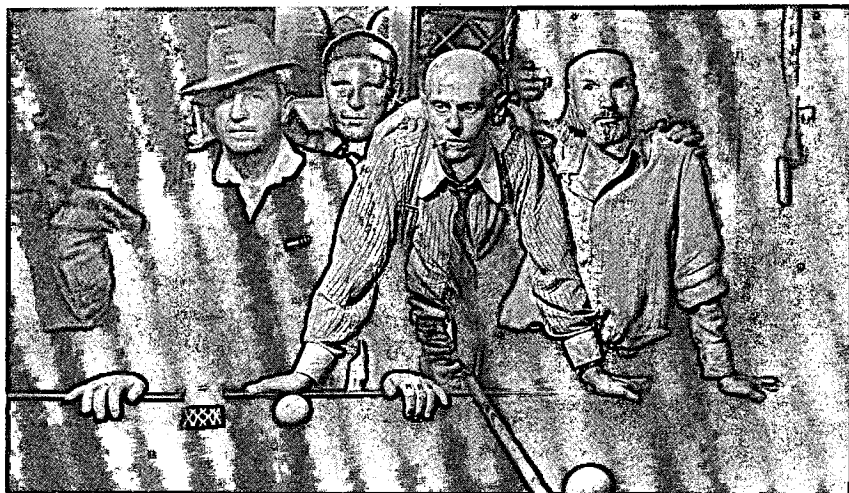
Giovanni Buttafava

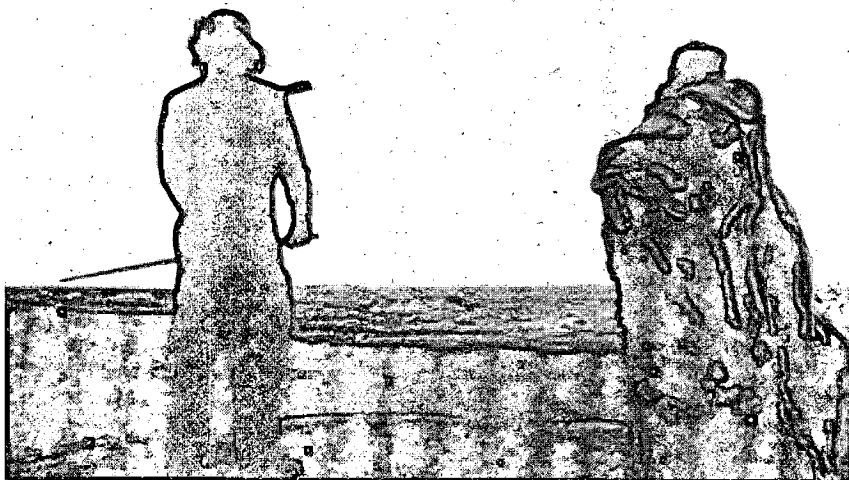
Infanzie difficili e colombe. Il cinema del 'disgelo' ne era pieno. La critica sovietica di fronte ai nuovi film 'ragazzi-colombe' teorizzava il cinema di poesia contrapposto al cinema di prosa. Qualcuno, per far capire che era poeta, usava flashback sterminati e alternava sequenze a colori e senquenze in bianco e nero. Sergej Solov'ëv ha già diretto alcuni film 'di prosa' sull'adolescenza: il migliore, *Sto dnej posle detstva* (t.l.: Cento giorni dopo l'infanzia, 1975), è proprio delizioso, tenero e ironico, malizioso e acuto nel seguire l'educazione sentimentale dei suoi eroi. Ora, dopo alcune imprese non propriamente riuscite, coproduzioni internazionali troppo pasticciate in partenza — con Giappone o Colombia — per trovare una linea espressiva riconoscibile, al di là di un esercizio sentimentale generico, Solov'ëv vuole fare il gran passo, il film di una vita, vuole fare il poeta. Ed ecco tornare irresistibilmente il sistema poetico ragazzo-colomba-flashback-colore intermittente degli anni Sessanta.
A *Čužaja belaja i rjaboj* è stato dato il titolo italiano *Il colombo selvatico*, ma la traduzione letterale è assai più complicata, misteriosa; poetica, appunto: "La bianca degli altri e lo screziato" si riferisce alle colombe di cui il ragazzo protagonista — e con lui un'incredibile quantità di abitanti di una cittadina kazacca del dopoguerra, adolescenti, vecchi, autorità — è accanito amatore e collezionista. Alla caccia della meravigliosa colomba bianca che è arrivata in città, e poi — dopo la sua cattura da parte del ragazzo protagonista e il furto che ne segue — alla ricerca di una vendetta esemplare il film non risparmia momenti violenti; come di grande tensione, emotiva prima e più che espressiva, sono certi tratti delle linee narrative dei personaggi secondari che si intrecciano con quella centrale della colomba bianca: ecco il padre del protagonista, soldato smobilitato che conosce solo regole e disciplina militare, disadattato, tristemente ridicolo e patetico; o l'attrice fine ed educata, che non può più recitare, vive vendendo quel che resta dell'antico splendore, pellicce, gioielli, sola ormai, abbandonata dal marito, ha crisi mistiche, si uccide.
E c'è una grande cura nel ricreare il senso di un'epoca, di un dopoguerra misero e per nulla trionfale, con la vittoria che non ha portato si direbbe molta gioia, né ordine, né tranquillità. I segni del tempo non sono mostrati secondo la rigatteria *retro* di tanti esempi (occidentali e non), ma secondo piccoli tocchi allusivi, anche felici, come la citazione del film *Volga Volga* di Aleksandrov, che introduce insieme un momento del cinema (falso)

prebellico da cui si vorrebbero prendere le distanze, il grottesco invito ufficiale al sorriso (quando intorno non c'è niente da ridere, e Solov'ëv lo dimostra) e un richiamo alla capitale lontana (la Mosca che si anima nella cartolina illustrata di Aleksandrov). Mosca — la cultura della capitale, il potere, l'ordine — è lontana per tutti, e soprattutto per l'attrice e suo marito, un altro intellettuale 'al confino' costretto a sopravvivere dando lezioni private. Vittime dello stalinismo (fra le più fortunate, ma sempre vittime), scardinati dal loro lavoro, dalla loro cultura, esiliati in questa sorta di terra di nessuno, dove regnano anarchia e fanatismo inestricabilmente allacciati (Solov'ëv stesso — ha dichiarato a Venezia — è di famiglia moscovita 'esiliata' dallo stalinismo nell'estremo nord russo, dove il regista è nato).

Tutto questo — la violenza della testimonianza, i segni del tempo ricreati senza compiacenza, certi tratti stessi dell'intrigo — può far ricordare per un momento il grande film sovietico di questi anni, *Moj drug Ivan Lapšin* (t.l.: Il mio amico Ivan Lapšin, 1984) di Aleksej German. Ma subito la differenza balza agli occhi: mentre German riesce a creare una nuova forma espressiva, infischiandosene di poesia e prosa, stando attaccato ai personaggi e all'aria del tempo, sentiti come eccezionali e 'quotidiani' gli uni e l'altra, creando una struttura e un linguaggio aperti e mobili, Solov'ëv ricorre alla Poesia con la maiuscola, crede di potere affidarsi impunemente alla sua presunta vocazione lirica, alternando colore e bianco e nero (straordinariamente lavorato cromaticamente) secondo l'ispirazione, senza il sostegno di una spiegazione logica. «Ho sentito il film come un pezzo musicale», ha dichiarato a Venezia. La trappola della Poesia sembra funzionare ancora, almeno presso le giurie veneziane (ben più degno di premio era il secondo film sovietico quest'anno, *Chrani menja, moj talisman*, t.l. Proteggimi, mio talismano, di Roman Balajan, più intellettualmente maturo e complesso nell'analisi del comportamento etico).

Assumere la prospettiva di un adolescente o addirittura di un bambino permette di giocare contemporaneamente sull'effetto poetico che la fanta-

sticheria, l'immaturità, la debolezza del personaggio-guida portano con sé, e sul vantaggio offerto dalla 'legittima' esclusività su molte questioni di fondo che non possono essere rivelate completamente, o che non si sa ancora bene come rivelare: gli eventi storici compromettenti, le punte più aspre dei conflitti sociali, i guasti dell'ideologia vengono debitamente sfumati, come viene sfumato in un grazioso nudo femminile l'insorgere del sesso, e come viene metaforizzata al massimo in un tripudio bianco e luministico, attraverso la mitica colomba bianca palpeggiata, amorosamente esplorata e scaldata dall'alito caldo del ragazzo, l'aspirazione a un riscatto impossibile.
Anche il distacco che dovrebbe introdurre la cornice avveniristica (il film è visto come il lungo ricordo d'infanzia di un cosmonauta solo nell'universo) funziona fino a un certo punto, non conferisce lucidità, non asciuga le lacrime sul ciglio: anche perché quello sguardo non è avanti anni-luce ma indietro vent'anni (parte dagli anni Sessanta non dal Cosmo).
Fra i film del nuovo corso, anzi di quello che si preannuncia come il nuovo corso sovietico, anche questo film di Solov'ëv ha comunque un suo posto. Anche esso illumina il bisogno di verità, di nuova intransigenza morale e insieme di nuova duttilità formale che si avverte da qualche tempo nel cinema sovietico, ancor prima del congresso dei cineasti del maggio 1986. Non a caso a interpretare certe figure-chiave sono chiamati scrittori non compromessi, che hanno avuto problemi con le autorità, che non hanno tradito se stessi a costo di emarginazioni e lotte sfibranti: in *Chrani menja, moj talisman* c'è Bulat Okudžava, leggendario 'cantapoeta' degli anni Sessanta (ancora), in *Čužaja belaja i rjaboj* c'è Andrej Bitov, che interpreta il personaggio del musicista al confino, marito dell'attrice. Ma il problema fondamentale resta ancora quello di liberarsi delle convenzioni estetiche di un cinema che ha fatto il suo tempo e di trovare un'adeguata struttura formale per il nuovo 'coraggio'. L'esempio di Aleksej German dimostra che quest'impresa è possibile. Invece di inseguire il bianco poetico della colomba altrui, German ha saputo e voluto valorizzare il proprio colore, aspro, screziato, selvatico.

La película del Rey
(C'era una volta un re)

Argentina, 1986: ***Regia:*** Carlos Sorin. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Jorge Goldemberg e Carlos Sorin. ***Dialoghi:*** Jorge Goldenberg. ***Fotografia*** (colore): Esteban Courtalon. ***Montaggio:*** Alberto Yacceli-ni. ***Scenografia e costumi:*** Margarita Jusid. ***Musica:*** Carlos Franzetti. ***Interpreti:*** Ulises Dumont (Arturo), Julio Chaves (David), Villanueva Cosse (Desfontaines), Ana María Giunta (padrona del bordello), Miguel Dedovich (Orso), David Llewelyn (Lachaise), Roxana Berco (Lucía), Marilia Paranhos (Lula), Rubén Szuchmacher (interprete), César García (Bonanno), Eduardo Hernández (Rosales), Rubén Patagonia (Quillapan), Ricardo Hamlin (Maxi). ***Produttore:*** Perla Lichtenstein, Gustavo Sierra, Ezequiel Abalos. ***Produzione:*** Carlos Sorin Cine S.A. ***Distribuzione:*** Motion Pictures Distibution. ***Durata:*** 107'.

La película del Rey: divertirsi con stile

Callisto Cosulich

Tra i temi emersi con una certa frequenza alla XLIII Mostra internazionale del cinema, oltre alla morte e il viaggio, ai padri e i figli, c'è stato quello del cinema nel cinema, al quale sono ricorsi, eleggendolo a fatto centrale del loro plot, i due film giapponesi — *Kinema no Tenchi* (La terra del cinema) di Yoji Yamada e *Yume miruyôni nemuritai* (Dormire come sognare) di Kaizô Hayashi — e il film argentino *La película del Rey* (C'era una volta un re) del debuttante Carlos Sorin, che ha ottenuto — secondo noi giustamente — il premio per la migliore opera prima presentata in concorso. Se non altro per avere riscosso la quasi unanime approvazione della critica, pur essendo stato mostrato verso la fine della manifestazione, quando gli inviati cominciano a rivelare segni inequivocabili d'insofferenza verso i film che a una prima lettura non corrispondono ai loro desideri e alle loro aspettative. Di solito, a questo punto escono indenni solo le pellicole che si pongono in un rapporto, per così dire, dialettico con lo spettacolo, evitando un atteggiamento sia di rifiuto sia di dipendenza. Film d'autore, dunque, *La película del Rey*, ma di un autore che sa coniugare con disinvoltura le esigenze di uno stile personale assieme alle regole dell'*entertainment*: virtù, codesta, che in genere non discende dal talento naturale, bensì dall'esperienza. Ebbene, il fatto che Carlos Sorin, alla sua prima prova, abbia mostrato di possedere l'astuzia di un vecchio volpone, senza per questo cedere alla tentazione di qualche visibile ruffianeria, come, per esempio, fece Roland Joffé nel sopravvalutato *Urla del silenzio*, è stato un merito che — a nostro avviso — la giuria aveva il dovere di segnalare.
Tornando al tema centrale del film, il cinema nel cinema, Sorin lo affronta senza la devozione da cinéphile di Hayashi e tenendosi lontano pure dalle fregole promozionali di Yamada (che rendono *Kinema no Tenchi* un'opera di pura circostanza). Non c'è neppure quel gioco di specchi (la regia nella regia) che caratterizzava le sequenze più affascinanti di *The Bad and the Beautiful* (Il bruto e la bella) e *Two Weeks in Another Town* (Due settimane in un'altra città), i due film sul cinema di Vincente Minnelli. Né vi ritroviamo quel giudizio morale sulla professione e sull'ambiente, proprio, oltreché al citato Minnelli, al Billy Wilder di *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto) e di *Fedora*. Non c'è una Hollywood, insomma, che, dietro l'apparenza del paradiso terrestre, si rivela essere un mondo di lupi. La

smitizzazione è possibile là dove esiste il mito. Ma il cinema argentino non ha un mito — e forse nemmeno una storia — da celebrare. Il mestiere del regista è un mestiere come un altro, probabilmente più accidentato degli altri: il realizzare un progetto, quindi, diviene più importante, perlomeno dal punto di vista drammatico, del successo o dell'insuccesso cui può andare incontro il progetto realizzato.
Nella fattispecie, la molla che fa decollare la vicenda è anzitutto la difficoltà di 'chiudere' il progetto d'un film a costo inusitatamente alto per le consuetudini del cinema argentino, mentre il secondo colpo di scena lo si ha quando l'invisibile finanziatore che ha garantito la 'chiusura' fa perdere le proprie tracce, lasciando la troupe nelle peste pochi giorni prima dell'inizio delle riprese.
Situazione — a ben guardare — non dissimile a quella di *Der Stand der Dinge* (Lo stato delle cose); solo che, a differenza di quanto accadeva nel film di Wenders, qui il regista si ribella allo 'stato delle cose', licenzia la troupe professionale che non accetta di lavorare gratis e pretende che siano rispettati perlomeno i minimi sindacali, ne assume un'altra formata da personale raccogliticcio, che sembra uscito da una corte dei miracoli, e parte con essa verso la Patagonia.
La trama del film che egli va a girare nelle ventose, inospitali contrade dell'Argentina Meridionale, s'incentra su uno di quei personaggi più metastorici che storici, cari allo Hezorg di *Aguirre* e *Fitzcarraldo*: un oscuro procuratore della provincia francese, tale Orellie Antonie de Tounens, il quale, infatuato delle gesta dei *conquistadores*, tentò verso la metà dello scorso secolo di fondare in quei paraggi un vero e proprio regno, fallendo miseramente nello scopo.
Ora accade che a poco a poco l'avventura del regista venga quasi a coincidere con quella del protagonista del suo film: le stesse difficoltà ambientali; la stessa ostilità della popolazione bianca; la stessa diffidenza degli indios locali. La fusione tra i due personaggi diventa totale nel momento in cui l'attore (preso dalla strada) che im-

personava Orellie abbandona il campo e il regista decide di sostituirlo, entrando così in uno stato di schizofrenia paranoide.
La ventura del film si conclude in maniera fallimentare, come quella immaginata dalla vicenda, ma il regista non demorde: durante il viaggio di ritorno in aereo, egli già sogna di realizzare un'altra pellicola, incentrata ancora una volta su un personaggio metastorico, certo Pedro Bohoquez detto il falso Inca, che nel XVII secolo si dice abbia sollevato le tribù dei Calchaquíes contro il potere spagnolo.
Scorrendo il curriculum di Carlos Sorin scopriamo che egli, dopo avere frequentato la Scuola di cinema all'Università di La Plata, ha diretto le luci di parecchi film definiti non commerciali, tra i quali *Puntos suspensivos* di Edgardo Cozarinsky, un argentino di origine ebraica che, durante la dittatura dei generali, ritenne più conveniente tagliare la corda e venirsene in Francia.
Volendo andare alla ricerca della matrice di *La película del Rey*, è probabile che la troveremmo nel sodalizio che, per un certo periodo di tempo, unì Sorin a Cozarinsky. Lo diciamo non tanto in riferimento a *Puntos suspensivos*, che non conosciamo (sappiamo soltanto che si trattava di un film sperimentale, dove la fiction aveva una impostazione saggistica), quanto a *La guerre d'un seul homme*, il film di montaggio che Cozarinsky realizzò a Parigi nel 1981, durante il suo esilio francese. Anche *La guerre d'un seul homme*, infatti, che contrappone le immagini dell'Occupazione con la voce fuoricampo, recitante brani del *Diario parigino* di Ernst Jünger, dove lo scrittore riportò le sue esperienze di ufficiale della Wehrmacht durante la seconda guerra mondiale, è un film sulla schizofrenia e sulla menzogna.
Come Jünger, il regista di *La película del Rey* è uno che non riesce a ricomporre la cesura tra la realtà e i suoi personali fantasmi. E il film che egli sta dirigendo diviene il film di un uomo solo, così come la guerra combattuta dallo scrittore tedesco era «la guerra di un uomo solo».

X: e la poesia rivitalizza l'erotismo

Un'opera prima, delle tre presentate in concorso, che, a nostro avviso, merita considerazione, è *X*, titolo lapidario, quanto criptico, che il norvegese Oddvar Einarson ha voluto dare al lungometraggio del suo debutto, dopo qundici anni di onorata attività nel campo del cortometraggio.
Il film racconta il rapporto di un diciottenne piuttosto imbranato, incapace di comunicare con gli altri, a proprio agio solo quando esercita il mestiere del fotografo, e una ragazzina quattordicenne, col corpo di una di dodici, adolescente senza tetto né legge, come la Mona della Varda. Con la differenza che il suo vagabondaggio, il suo battere la strada, non derivano da una scelta di vita, ma da una pura questione di sopravvivenza, poiché una casa ce l'ha, ma è infrequentabile, dato che vi abitano i suoi genitori, drogati all'ultimo stadio. E, appunto, la legge della sopravvivenza l'ha fortificata, l'ha resa dura ed esperta, capace di affrontare senza timidezza i rapporti col prossimo: l'inverso speculare del giovane fotografo, il quale non sa dirle di no, il giorno in cui ella gli chiede a bruciapelo se è disposto a ospitarla. S'instaura così una relazione conflittuale, fatta di monosillabi e di gesti che esprimono assai più delle parole: una relazione nel corso della quale il fotografo passa quasi insensibilmente dalla paura all'attrazione, dall'attrazione al desiderio, mentre lei resta fondamentalmente la stessa, con quel po' di mistero che le fa da scudo. Dietro ai due, una città fredda e luminosa, con una prevalenza di colori bianchi e grigi, ripresi con tonalità nette, prive di sfumature.

X

Norvegia, 1986. ***Regia e sceneggiatura:*** Oddvar Einarson. ***Fotografia*** (colore): Svein Krøvel. ***Montaggio:*** Inge-Lise Langfeldt. ***Suono:*** Ragnar Samuelsson. ***Scenografia:*** Torunn Müller. ***Musica:*** Andrej Nebb. ***Interpreti:*** Bettina Banoun (Flora), Joern Christensen (Jon Gabriel), Atle Mostad, Sigrid Huun, Are Storstein, Bitten Forsudd, Casper Evensen, Svein Henriksen. ***Produttore:*** Oddvar Einarson. ***Produzione:*** A/S Filmgruppe 84, Elinor Film. ***Durata:*** 95'.

Vedendo *X*, tornano in mente le parole che Pasolini dedicò al «cinema di poesia», all'indomani di *Uccellacci e uccellini*: «cinema di poesia», ovvero cinema che fa sentire la presenza della cinepresa, per distinguerlo dal «cinema di prosa», che invece fa di tutto per mascherarne la presenza. A dire il vero, nel corso degli ultimi vent'anni la distinzione s'è fatta meno netta, dal momento in cui anche i prosatori, perlomeno quelli mediocri, hanno preso a 'far sentire' la cinepresa, se non altro per dimostrare la loro 'alta professionalità'. Forse per questo Einarson, che indubbiamente è un poeta dello schermo, invece di muovere la cinepresa ha preferito per quanto possibile fermarla, adottando l'uso di lunghi e fissi piani-sequenza,

altrettanto innaturali, stranianti, di un eccessivo movimento. Inoltre, memore che il cinema oggi è composto in parti uguali di immagini e suoni, ha voluto far sentire pure la presenza dei nastri e dei magnetofoni per la registrazione sonora. Assistiamo, quindi, a una separazione pressoché totale di queste due componenti essenziali del film, che vivono di vita propria, al fine di violentare in maniera più radicale il naturalismo d'uso nel raccontare storie con gli strumenti del cinema.
Per fare che? Senza dubbio per accentuare il sotterraneo erotismo che attraversa la fabula e che probabilmente non sarebbe emerso se essa fosse stata narrata in termini convenzionali (allora avrebbe prevalso la componente sociologica della vicenda). Oggi l'erotismo è una merce che va trattata coi guanti, se non si vuole cadere nel risaputo, nello stantio, nel cibo per i nostalgici delle case di tolleranza. In altri termini, per non privarlo di ogni effettiva emozione. Ebbene, bisogna dare atto che Einarson è riuscito a rivitalizzare l'erotismo, a restituire all'innocenza tutta la sua ebbrezza, come in letteratura lo seppero fare Caldwell e Nabokov, nel cinema alle volte Lattuada. E appunto a Lolita, alla sua inquietante — a volte perversa — innocenza, si pensa vedendo la protagonista del film (impersonata da una notevolissima Bettina Banoun), a quella Lolita che Kubrick, bloccato dal Codice Hays, non poté darci, a una Lolita che, per interlocutore, non ha un inguaribile paidofilo come Humbert Humbert, bensì un giovane diciottenne meno maturo di lei, il quale, in sua compagnia si abbandona con riluttanza al fascino dell'isolamento e della perdizione.

c.c.

Bettina Banoun e Joern Christensen

Una "Settimana" avara di sorprese

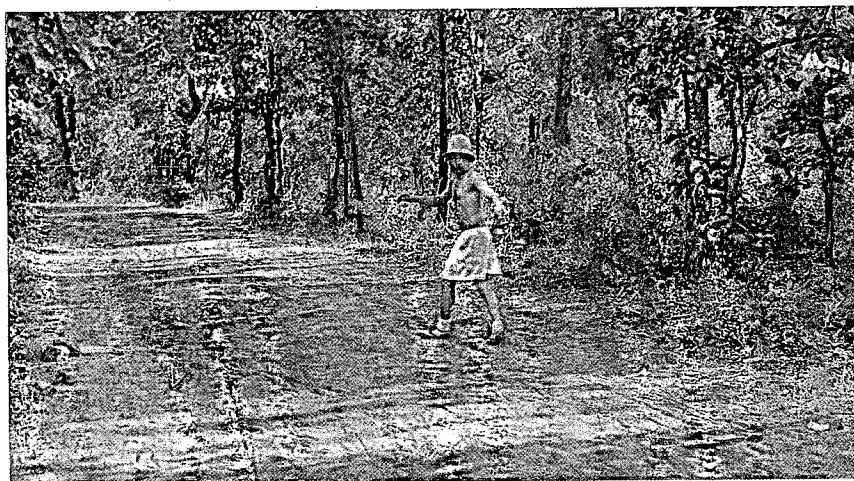
Leonardo Autera

Di poco smalto e alquanto avara di belle sorprese, al contrario delle edizioni precedenti, la "Settimana internazionale della critica" che per la terza volta la direzione della Mostra ha lasciato gestire autonomamente al Sindacato nazionale dei critici cinematografici italiani. Sarà per la concomitanza con altre manifestazioni estive (Taormina, Locarno, San Sebastiano) dedicate ai registi esordienti o quasi; sarà perché la Mostra stessa riserba il suo "Leone d'argento" a un'opera prima, accaparrandosi così ciò che ritiene il meglio del settore; sarà per una diffusa vaghezza tra i critici circa il concetto di qualità (non a caso, a Venezia c'è stata una forte discordanza di giudizi sui sette film selezionati, forse con la sola eccezione, in positivo, per l'indiano *Massey Sahib*, che anche noi riteniamo il migliore del mazzo). Certo si è che — se la nostra opinione conta qualcosa — l'impressione non è stata delle più felici. Da questi giovani cineasti, tutti sui trent'anni (il più anziano è il trentasettenne Pradip Krishen del già menzionato film indiano), si sono tuttavia avute alcune indicazioni di tendenza che forse possono significare qualcosa. Riguardo ai contenuti (o alle trame?) ricorrente è il tema dell'isolamento e delle insicurezze dei giovani che spesso temono, rifiutano o rinviano l'età adulta; un motivo che talora va a braccetto, ma non necessariamente, con quello del rapporto conflittuale con i genitori. Sul piano della condotta narrativa, frequente è il ricorso a moduli teatrali che talora nemmeno pretendono di coniugarsi con il linguaggio cinematografico.
È il caso soprattutto del film olandese *Abel*, il cui autore e regista, Alex van Warmerdam, di irrilevante esperienza nel cinema, vanta invece una consistente attività come scrittore per il teatro. E *Abel*, commedia umoristica che ha strappato le più matte risate al pubblico della Mostra, manifesta costantemente la sua natura teatrale; nelle scenografie degli interni, nella disposizione degli attori, nei fondali dipinti che s'intravedono dalle finestre e, in certa misura, persino negli esterni, per cui — lo dichiara il regista stesso — «ho tentato per mezzo del colore e dell'illuminazione una resa atmosferica simile a quella dello studio». Dunque, una scelta precisa per un meccanismo comico-grottesco che regge quanto più è affidato al dialogo piuttosto che alle gag e all'azione.
D'altro canto, la trama congloba proprio quei motivi ricorrenti più sopra enunciati. Abel è un ragazzone di trentadue anni, il quale, non solo vive ancora con i genitori, ma da almeno un decennio, o forse da sempre, anche si rifiuta di uscire di casa. Del mondo esterno ha paura e si limita a osservarlo con un binocolo dalla finestra della sua più rassicurante came-

retta. Vani i tentativi del padre di spingerlo fuori, mentre la madre, ansiosa e possessiva qual è, al contrario lo asseconda, lo vizia e ci gioca come un bamboccio. C'è un pizzico di follia in Abel, con la sua mania di tagliare in due con le forbici le mosche in volo; ma si nota presto — durante le visite di uno psichiatra, di un guaritore e di una ragazza bruttina invitati dal padre sperando di guarirlo e di farne un uomo — che il figlio è meno balordo dei genitori. Finché si mantiene nel chiuso dell'appartamento con i frequenti litigi, con gli imbarazzi provocati dal padre despota, con le beffe giocate durante i pranzi di Natale e Capodanno, il racconto è di una comicità verbale secca e sferzante, con punte di umore paradossale che talora rimandano a Ionesco. Ma nel giorno in cui il padre, più infuriato che mai, sbatte il figlio fuori di casa, e costui si innamora di una ragazza che si esibisce in un *peep-show* e che è pure l'amante di papà, la comicità perde colpi fino ad afflosciarsi in un finale alquanto faticoso. Da dove si desume l'impaccio del regista di teatro nel lasciare le briglie all'azione per una commedia certo più adatta al palcoscenico.
Pretese comiche, intorno a un altro bambinone sui trent'anni, ebete in apparenza ma forte in questo caso di un'insospettata genialità, ha anche il film australiano *Malcolm*, dovuto all'unica donna regista della rassegna, Nadia Tass, emigrata giovanissima dalla Grecia in Australia, dove la sua opera prima se l'è prodotta assieme al marito David Parker, che dal suo canto ha scritto la sceneggiatura e ha diretto la fotografia. Non era male lo spunto di questo personaggio keatoniano, solitario e svagato, genio incompreso della meccanica e dell'elettronica finché non le mette al servizio della criminalità. Ciò accade quando Malcolm, licenziato dall'azienda tranviaria di Melbourne per essersi costruito segretamente, con pezzi di ricambio, un tram monoposto a uso personale con cui va in giro di notte per la città, si trova costretto, per sopravvivere, ad accogliere in casa come inquilini un avanzo di galera e la sua compagna. Costoro dapprima non fanno caso alle bizzarrie del ragazzotto che ha riempito la casa di circuiti tranviari in miniatura. Ma poi è lo stesso Malcolm che, avvertiti i progetti furfanteschi degli ospiti, si mette in sintonia con loro. Comincia con qualche invenzione utile per beffare la polizia e finisce con un ingegnosissimo piano per un grosso colpo in banca: una rapina automatizzata e teleguidata che frutta loro, senza rischio, un cospicuo bottino.
Le trovate ci sono, ma il guaio è che la regia non le sa affatto amministrare: adotta tempi lunghi quando invece occorrevano ritmi stretti e concisi, indugia su uno stesso motivo senza rimpolparlo, così mostra troppo la corda e non sortisce l'effetto sperato. È persino patetica la maniera maldestra della Tass nel trattare una materia certamente ispirata a taluni congegni paradossali che il cinema americano spesso desume dai *comics* per ragazzi. Ma, per adeguarsi, occorrevano oltretutto ben altri mezzi di quelli di un film realizzato in famiglia.
Benché nel più strampalato dei modi, anche Malcolm è un trentenne emarginato che, secondo l'affermazione che per la regista sarebbe implicita nel film, «ha trovato l'occasione giusta per raggiungere la felicità». Molto più tempo, per realizzare il suo sogno e quindi realizzare se stesso, occorre al protagonista del film indipendente americano *Walls of Glass*. È un tassista di cinquantatré anni, James Flanagan, che ha ereditato dal padre, morto in miseria quando egli era ancora bambino, l'infatuazione

per Shakespeare e il miraggio di diventarne un grande interprete sulle scene. Ma James è al contempo tormentato dal fallimento del padre e teme che anche a lui la stessa passione rimanga fatalmente irrealizzata. Ed è un timore ben fondato se, pur conoscendo a memoria non solo i drammi ma persino tutti i sonetti di Shakespeare e perseverando a presentarsi alle audizioni, il suo talento viene sistematicamente ignorato.
Del resto, James è un perdente su tutta la linea. Frustrato dall'umiliante lavoro, fallito come marito e come padre (separato dalla moglie, ogni visita che fa ai due figli gli provoca un'angoscia in più tanto gli si rivelano inetti e indolenti), in crisi esistenziale anche con una nuova compagna, trova qualche momento di serenità soltanto conversando con la vecchia madre, la quale gli rinfocola i ricordi del lontano passato (occasione per brevi *flashback* sul rapporto di venerazione di James bambino con il padre). E proprio quando le delusioni e le contraddizioni della vita del nostro tassista toccano il culmine, ecco che un discorso della madre gli rammemora un componimento scritto da bambino su ispirazione di Shakespeare per tramite del padre, dove si affermava che «il bene dal male è reso migliore», e gli fornisce la molla a non darsi per vinto, a rompere idealmente le 'pareti di vetro' che lo imprigionavano nel suo taxi e a muovere energicamente il primo passo verso il successo. Tutto ciò in maniera tanto improvvisa da lasciare di stucco, e preludio a un finale di smaccata retorica edificante.
Prodotto e diretto da Scott Goldstein dopo una consistente attività come regista teatrale (esperienza chiaramente trasfusa anche nel film), *Walls of Glass* si dice ispirato alla vita del cosceneggiatore Edmond Collins, attore e scrittore mentre lavorava anche come tassista; ma piuttosto si riallaccia a una consunta tradizione del teatro americano fatta di drammi e frustrazioni familiari. Qua e là emergono alcune caratteristiche specifiche del cinema *off Hollywood*, capace di una maggiore autenticità nel cogliere una realtà dimessa e ingrata, popolata di un'umanità al margine. E infatti il film trova i momenti migliori nello squallore di talune dimensioni ambientali, segnatamente in certe annotazioni immediate sul disordine morale e materiale di casa Flanagan. Non convincono, invece, i frequenti soprassalti di tono, fra dramma e commedia, nei comportamenti del protagonista, interpretato da Philip Bosso, prima d'ora noto soltanto come caratterista. Nel ruolo della madre ottantenne figura la prestigiosa Geraldine Page, quasi irriconoscibile sotto una pesante e ingrata truccatura.
Il film più controverso della rassegna, tuttavia laureato con il premio della Federazione internazionale della stampa cinematografica, è stato *Désordre*, opera prima del parigino Olivier Assayas, proveniente, come tanti altri suoi più illustri colleghi, dalla redazione dei «Cahiers du Cinéma», ma anche collaboratore di riviste di musica rock, nonché sceneggiatore e aiuto di vari registi, tra i quali è il caso di ricordare (per l'influenza che ne è derivata) il Téchiné di *Rendez-vous* e *Le lieu du crime*. Qualcuno ha esultato, e ha parlato persino di giansenismo alla Bresson, di fronte a quello che sarebbe un ritratto amaro ma estremamente sincero dei giovani d'oggi, con le loro inquietudini, le loro incertezze, la loro confusione morale, la loro perdita di ideali, il loro furore di vivere nella paura della vita stessa.
Eppure la premessa di Assayas ai comportamenti esasperati e autodistruttivi dei suoi personaggi esclude a priori una simile generalizzazione. Non a

Dall'alto, ***Désordre*** di O. Assayas, ***Walls of Glass*** di S. Goldstein, ***Abel*** di A. van Warmerdam.

caso il film si apre su tre amici, Yvan, Anne e Henri, accomunati anche dalla musica che amano ed eseguono assieme in un complesso rock, i quali, in un banale tentativo di furto in un negozio di strumenti musicali, commettono un omicidio. Sanno che la polizia non potrà individuarli, tuttavia quel ricordo angoscioso condizionerà nel tempo le loro esistenze e i loro rapporti anche con gli altri componenti del gruppo musicale, che in certa misura si sentono corresponsabili dell'accaduto. Il film è esplicito nel far risalire all'assurdo delitto la molla dei loro smarrimenti, dei loro tormenti e delle loro rabbie.
Assayas fa del moralismo spicciolo (altro che Bresson!), ma non è tanto questo che grava sul racconto quanto il progressivo affastellarsi di azioni estremizzate, sconsiderate e violente, soprattutto per rivalità amorose (il suicidio di Yvan, la disgregazione del gruppo proprio alle soglie del maggior successo musicale a Londra e a New York); mettendo in evidenza un meccanismo eccessivo, all'esterno dei personaggi, secondo moduli melodrammatici che toccano la punta massima nel finale appiccicato e improvvisamente consolatorio: quando tutto è allo sbando, si rifà viva la ragazza più fragile della primitiva compagine e, con una parola d'amore all'ultimo superstite del fallimento, fa capire che tutto può ricominciare. Fuori discussione, nell'esordiente regista, è invece la grande padronanza di linguaggio, secco e nervoso, da maturo professionista, superando in questo e nella salda direzione dei giovanissimi e sconosciuti interpreti, lo stesso 'maestro' Téchiné, dal quale ha piuttosto attinto la tendenza a soverchiare i caratteri in un sovraccarico di avvenimenti. Alle seduzioni visive si aggiungono quelle della colonna sonora: mentre le musiche e canzoni di scena sono di Étienne Daho, dei Woodentops e degli Avions, particolarmente efficace è il sottofondo, per viola e violoncello, di Gabriel Yared.
Mentre lasciamo le considerazioni critiche su *Sembra morto... ma è solo svenuto*, del romano Felice Farina, all'analisi che, in questo stesso fascicolo, Pietro Pintus conduce sull'intera partecipazione italiana alla Mostra '86, rimane da dire dei due film asiatici, il giapponese *Yume miruyôni nemuritai* e l'indiano *Massey Sahib*, che, sia pure per motivi opposti e non senza qualche riserva, abbiamo maggiormente gradito.
Il primo, tradotto con il titolo *Dormire come sognare* (non a caso di risonanza shakespeariana), se l'è prodotto, oltre che scritto e diretto, il giovanissimo, ventott'anni, Kaizô Hayashi, senza alcuna esperienza specifica se non quella di *cinéphile* incallito quale egli si dimostra. Un'operazione bizzarra, ma anche intelligente e spesso fascinosa, quella effettuata concependo e architettando un film in bianco e nero e muto a tutti gli effetti (solo musica, rumori e qualche voce indiretta) con tanto di didascalie in sostituzione dei dialoghi parlati. Non per semplice civetteria imitativa, ma con un pretesto valido e originale.
Bisogna premettere che negli anni delle origini del cinema giapponese — come secoli prima avveniva nel teatro elisabettiano e come avviene tutt'oggi nel teatro Kabuki — il costume legalizzato imponeva che anche i personaggi femminili venissero interpretati da uomini. Allora Hayashi ha finto di chiedersi se sia proprio vero che soltanto nel 1918, in Giappone, fu permesso a un'attrice di sostenere il ruolo di protagonista in un film, e suppone che ciò fosse avvenuto qualche anno prima da parte di una bella ragazza rapita da un'organizzazione (denominata, vedi caso, Monsieur

Dall'alto, *Massey Sahib* di P. Krishen, *Yume miruyôni nemuritai* di K. Hayashi, *Malcolm* di Nadia Tass.

Pathé & Co.) per farle interpretare clandestinamente la pellicola *Mistero eterno* le cui riprese vennero però interrotte dall'intervento della polizia. Nel suo film Hayashi rappresenta la scoperta di tutto ciò come fosse avvenuta mezzo secolo più tardi, allorché una vecchia signora, che alla fine si rivelerà l'interprete stessa della lontana pellicola, incarica un detective di cercare e liberare finalmente colei che ella dice essere sua figlia. Il segugio, muovendosi in una dimensione non più temporale, non solo riesce a risolvere una lunga serie di bizzarri enigmi proposti dall'organizzazione segreta, ma si troverà a vivere egli stesso, davanti all'occhio della macchina da presa, la parte finale del film incompiuto (quella dell'eroe che salva la ragazza rapita). Coronato così l'antico sogno interrotto, l'anziana signora potrà lasciarsi morire in pace.
Non tutto il film si mantiene a un livello costante di ritmo, estro e inventiva: la parte in cui il detective e il suo aiutante, sulla base degli strani messaggi che ricevono, si ingozzano di uova sode o sono alle prese con trottole e giroscopi, forse fa riferimento a prototipi del muto giapponese che non conosciamo; ma risulta comunque tirata un po' per le lunghe. Però dal momento in cui i due scoprono e penetrano nella Casa dell'elettricità l'azione si addensa nella fusione dei due film paralleli con vertiginose e affascinanti soluzioni espressive. Un'opera, dunque, non poco singolare e suggestiva anche per la capacità di riprendere tagli di inquadrature, racconti e movenze che almeno a noi rammemorano certi serial primitivi di Gasnier e di Fescourt.
Un film nobilissimo, e sicuramente insolito, forse unico, nel contesto stesso del cinema indiano, è *Massey Sahib*, scritto e diretto da Pradip Krishen che l'ha potuto realizzare dopo aver vinto un concorso per la migliore sceneggiatura. A dirne subito la principale virtù, basti ricordare che in Occidente vari cineasti (i più illustri, Lean di *Passaggio in India* e Ivory di *Calore e polvere*) si sono cimentati a rappresentare i rapporti tra inglesi e indiani nell'epoca coloniale, eppure nessuno era riuscito a penetrare l'argomento, fino a farne risaltare le più sottili contraddizioni, come ora ha fatto l'esordiente regista di New Delhi.
Ambientato nel 1929-30 a Seopore, un villaggio dell'India centrale, *Massey Sahib* è lo sfaccettato e denso ritratto di un giovane indiano, Francis Massey, impiegato come dattilografo nell'ufficio di rappresentanza del governo inglese, il quale, parlando la lingua degli inglesi, vestendo come loro e cristiano come loro, è animato da una spropositata fiducia nella civiltà britannica e in essa si ritiene perfettamente integrato, mentre non avverte di vivere in un mondo irreale, in bilico tra due culture contrapposte e inconciliabili. Ingenuo e servile, ma anche provvisto di intuito e scaltrezza, riesce ad accattivarsi la fiducia del nuovo commissario governativo del distretto, al quale, grazie al suo spirito d'iniziativa, si rivelerà di molto aiuto in varie occasioni, trafficando però candidamente in maniera illecita tanto da rischiare di mettere nei guai il superiore che, a malincuore, è costretto una prima volta a licenziarlo. Ma Massey non si perde d'animo e si ripresenterà all'amico inglese allorché questi si trova in difficoltà nell'attuazione del progetto di aprire una strada nella giungla. E ancora una volta la sua intraprendenza risolverà ogni cosa, ma sempre mediante pasticci sotterranei che non gli potranno essere più perdonati. Allora sarà messo definitivamente al bando e più nessuno lo aiuterà.

Tuttavia la sua fede nel grande cuore britannico non ha confini: anche quando, per un omicidio commesso accidentalmente, sarà condannato a morte, fino all'ultimo si illuderà che l'amico inglese verrà a salvarlo. Il racconto è articolato e sfumato anche su altri tasti, tra cui il matrimonio con una bella tribale (figura docile e triste nella sua rassegnazione) che costringe Massey a indebitarsi fino al collo. Ma l'inequivocabile forza di convinzione del film risiede, oltre che nel variegato ritratto del protagonista, nelle atmosfere che ricrea e nella serenità di giudizio sul colonialismo in una visione tutt'altro che manichea, tanto che gli inglesi sono investiti della stessa umana comprensione che spetta agli indigeni, senz'ombra di facile polemica. Forse valgono più i contenuti che la forma distesa secondo moduli abbastanza tradizionali; oppure basta quel finale, sottilmente sarcastico nel gioco dell'immagine, a dirla lunga anche sul talento registico di Pradip Krishen.

I film della "Settimana della critica"

Abel

Olanda, 1985. *Regia e sceneggiatura*: Alex van Warmerdam. *Fotografia* (colore): Marc Felperlaan. *Montaggio*: Hans van Dongen. *Scenografia*: Harry Ammerlaan. *Suono*: Georges Bossaers. *Musica*: Vincent van Warmerdam. *Interpreti*: Henri Garcin (Victor), Olga Zuiderhoek (Dove), Annet Malherbe (Zus), Alex van Warmerdam (Abel), Loes Luca. *Produttore*: Laurens Geels, Dick Maas, Robert Swaab. *Produzione*: First Floor Features. *Durata*: 98'.

Désordre

Francia, 1986. *Regia e sceneggiatura*: Olivier Assayas. *Fotografia* (colore): Denis Lenoir. *Montaggio*: Luc Barnier. *Scenografia*: François-Renaud Labarthe. *Costumi*: Françoise Clavel. *Assistente regia*: Michael Yared. *Suono*: Philippe Sénéchal, Gérard Lamps. *Musica*: Gabriel Yared. *Canzoni*: Étienne Daho. *Interpreti*: Wadek Stanczac (Yvan), Ann Gisel Glass (Anne), Lucas Belvaux (Henri), Philippe Demarle (Marc), Juliette Mailhe (Cécile), Étienne Daho (Jean-François), Rémi Martin (Xavier), Simon de la Brosse (Gabriel), Corinne Dacla (Cora), Étienne Chicot (Albertini). *Produttore*: Claude-Eric Poiroux. *Produzione*: Forum Productions International. *Distribuzione*: Norditalia. *Durata*: 90'.

Malcolm

Australia, 1986. *Regia*: Nadia Tass. *Sceneggiatura*: David Parker. *Fotografia* (colore): David Parker. *Montaggio*: Ken Sallows. *Scenografia*: Rob Perkins. *Musica*: The Pinguin Cafe Orchestra. *Intrerpreti*: Colin Friels (Malcolm), John Hargreaves (Frank), Lindy Davies (Judith), Chris Haywood (Willy). *Produttore*: David Parker, Nadia Tass. *Produzione*: Virgin Films Ltd. *Durata*: 85'.

Massey Sahib

India, 1985. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Pradip Krishen. *Dialoghi*: Pradip Krishen, Raghuvir Yadav. *Fotografia* (colore): R. K. Bose. *Montaggio*: Mohan Kaul. *Scenografia*: Saniay Bhatia. *Suono*: Nanda Kumar. *Musica*: Vanraj Bhatia. *Intrerpreti*: Raghuvir Yadav (Francis Massey), Barry John (Charles Adam), Arundhati Roy (Saila), Jacqueline Grewal (Ruby), Virendra Saxena (Pasa, fratello di Saila), Sudhir Kulkarni (Fazl Abbas, negoziante), Madan Lal (Banaji, il vecchio che muore), Lalloo Ram (Borah, padre di Saila), Francis King (Hammond), Hemant Mishra (postino), James Ure (commissario), David Maurice (Hawksbee), Philip Master (Alia). *Produzione*: National Film Development Corporation. *Durata*: 124'.

Yume miruyôni nemuritai
(Dormire come sognare)

Giappone, 1986. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Kaizô Hayashi. *Fotografia* (b/n): Yûichi Nagata. *Montaggio*: Yûichi Nagata, Kaizô Hayashi. *Scenografia*: Takeo Kimura. *Suono*: Akihiko Suzuki, Shiori Kazama. *Musica*: Hidehiko Urayama, Yôko Kumagai, Moe Kamura, Morio Agata. *Interpreti*: Moe Kamura (Bellflower), Shirô Sano (Uotsuka), Kôji Otake (Kobayashi), Fujiko Fukamizu (Madame Cherryblossom), Yoshio Yoshida (Matsunosuke, il regista), Akira Oizumi, Morio Agata, Kuzunari Ozawa (i tre maghi), Shunsui Matzsuda (Akagaki il Banshi), Tsuneo e Tatsuo Nakamoto (le maschere bianche), Kyôko Kusajima (la vecchia). *Produttore*: Kaizô Hayashi. *Produzione*: Eizô Tanteisha Production. *Durata*: 81'. *Formato* (versione originale): 16 mm.

Walls of Glass
(Pareti di vetro)

Stati Uniti, 1985. *Regia*: Scott Goldstein. *Sceneggiatura*: Edmond Collins, Scott Goldstein. *Fotografia* (colore): Ivan Strasburg. *Montaggio*: Scott Vickrey. *Scenografia*: Ruth Ammon. *Musica*: Scott Goldstein. *Interpreti*: Philip Bosco (James Flanagan), Geraldine Page (la madre), Linda Thorson (Andrea), William Hickey (il padre), Olympia Dukakis (Mary), Brian Bloom (Danny), Steven Weber (Sean). *Produttore*: Scott Goldstein. *Produzione*: Tenth Muse Production. *Durata*: 95'.

VENEZIA '86

Italiani in Mostra

Pietro Pintus

Ogni volta, al termine di una elefantiaca rassegna cinematografica, si è tentati di istituire un collegamento tra i film visti, di formulare un bilancio che in qualche modo aiuti a fare emergere, se ci sono, delle costanti (tematiche ed espressive), e possa dare qualche risposta agli interrogativi che da tempo incalzano. Dove va il cinema? Lo vedremo più solo in televisione? E i festival finiranno col contendersi i pochi film che hanno qualcosa da dire insieme con i megaspettacoli hollywoodiani? Si tratta per lo più, nello stendere tali consuntivi, di esercizi volenterosi e un po' gratuiti, essendo noto ormai da tempo che il programma di una rassegna cinematografica obbedisce a fortunose coincidenze e casualità ma soprattutto a logiche compromissorie, a ricerche di equilibri più che a un disegno di completezza e rappresentatività. E tuttavia questa 43ª edizione della Mostra di Venezia, per quanto riguarda il cinema italiano, è riuscita a offrire un quadro sufficientemente esauriente dello status della cinematografia, tant'è che in ragione di una campionatura così massiccia e variegata (diciotto titoli distribuiti nelle varie sezioni: big in concorso e fuori, opere deliberatamente televisive, i superstiti della "De Sica", un esordio nella settimana della critica e altro ancora) non appare superfluo mettere insieme qualche considerazione.
Colpisce in primo luogo, anche se logicamente non scandalizza più, la presenza del servizio pubblico televisivo: il nome Rai figura — dalla responsabilità piena alla semplice partecipazione — in undici dei diciotto titoli indicati. E se si tiene presente che la televisione di stato era in campo a Venezia anche come coproduttrice del *Volo* di Anghelopoulos, *Il segno* di Bergman e *O Cancer* di Rocha si ha la misura del mutamento di rotta rispetto ai tentennamenti e all'isolazionismo susseguenti all'esito non gratificante al botteghino di *E la nave va* di Fellini. La Rai sembra ormai avere capito — e lo confermano le dichiarazioni in proposito del presidente Sergio Zavoli — che non si tratta soltanto di «dare una mano» al cinema, di incoraggiare debutti promettenti, di assumere il ruolo di munifico protettore di un cinema non bassamente mercantile, ma di pensare saggiamente ai propri palinsesti: sino a quando i film — e non si vede quando ciò possa cambiare, con l'aria che tira — saranno la colonna portante della programmazione televisiva, l'assicurarsi in anticipo titoli prestigiosi o di varia risonanza, non fosse altro con un liberatorio diritto d'antenna, non sarà unicamente un atto di mecenatismo culturale ma soprattutto un buon investimento di capitali. D'altro canto, mentre i

network privati — e in testa a tutti Silvio Berlusconi — sembrano non avere altra attenzione nei confronti del cinema se non quella di distruggerne l'immagine una volta tradizionale (lo spettacolo in sala), non solo è legittimo ma appare persino doveroso che sia in massima parte il servizio pubblico a tentare di ricostituire quel tessuto connettivo del nostro cinema da tempo indebolito, certamente malato e che in molte occasioni ha mostrato segni evidenti di necrosi.
Se l'impressione generale, nello scorrere quei diciotto titoli, non è esaltante, essa comporta tuttavia una constatazione: nei nostri film riaffluisce una perduta vitalità; non si tentano strade nuove ma si riacquista un senso della realtà, della contemporaneità che appariva vanificato da lunghe e logoranti pratiche con gli stereotipi peggiori della commedia all'italiana; esistono infine, ed è il dato più confortante, nuove leve di attori ai quali dare credito (basterà citare Luca Barbareschi, Marina Confalone, Valeria Golino, Sergio Castellitto, Mario Prosperi, Nik Novecento, Lorenzo Lena, la conferma del talento di Alessandro Haber, l'impiego intelligente e sorprendente di Diego Abatantuono). Del resto, se le decisioni di una giuria (più che mai pletorica ma che nel complesso non ha lavorato male) possono fornire una qualche indicazione, ci sembra che il premio come migliori attori a Carlo Delle Piane e alla Golino, giudicato da taluni troppo generoso, riassuma il riconoscimento di fondo: una nuova generazione d'interpreti è ormai pronta a rinsanguare il settore forse più anemico del nostro cinema e l'intreccio indispensabile di scuole (Centro sperimentale, Accademia), laboratori teatrali e studi televisivi sta ormai dando i suoi frutti.
La Storia di Comencini e *Storia d'amore* di Maselli (che torna, dopo più di dieci anni, al cinema nelle sale) sono, nel panorama, le opere di maggiore spicco. Da un lato la più che dignitosa impresa televisiva, nella struttura di uno sceneggiato di quattro ore e mezzo che traduce nella dimensione del piccolo schermo la preoccupazione primaria della Morante, quella di costruire un grande (anche attraverso il numero delle pagine) romanzo popolare; e dall'altro una vicenda semplice, apparentemente privata, destinata affettuosamente e con una pertinenza indiscutibile al grande schermo. (Che cosa avverrà quando vedremo quei fosforescenti notturni nel rettangolo del televisore? Che ne sarà di quel campo lunghissimo, nel finale, dove un uomo batte su un dischetto, ultimo richiamo alla vita nella calma della domenica, rintocco poetico di un autore in stato di grazia?).
Non in modo fortuito, nei due titoli, appare la parola storia. In Comencini nell'accezione morantiana (il film è dedicato «agli umili e ai perseguitati di ieri e di oggi»), la Storia come rullo compressore che agglutina date, morti, ideologie, guerre e rivoluzioni (e la scrittrice, nel romanzo, dal '41 al '47, e poi via via sino al '67 — il libro uscì nel 1974 — fornisce, in parallelo con la vicenda di Iduzza Ramundo e di Useppe, un compendio storico dei principali avvenimenti mondiali), ma dalla quale sono esclusi appunto gli umili e i perseguitati se non per figurarvi anonimamente nel ruolo di vittime: come una povera maestra elementare, violentata da un soldato tedesco, che dedicherà ciò che le resta da vivere a quel figlio adorato, tra fame, orrori, privazioni e ferocia, sino a seppellirsi nella follia quando Useppe le morirà, uno dei milioni di morti innocenti, all'età di sei anni. In Maselli la parola storia non lascia dubbi: siamo nel più circoscritto dei

territori sentimentali, nell'ambito di una vicenda d'amore. Eppure — e solo in superficie ciò appare paradossale — c'è più Storia con la maiuscola nel film di Maselli che in quello di Comencini: si vuol dire che mentre Comencini tende all'astrazione assolutizzando il mondo conchiuso di Ida e di Useppe (impermeabile, se non per subirne sofferenza, a ciò che accade intorno: la caduta del fascismo, i rastrellamenti tedeschi, la lotta partigiana, l'arrivo degli americani), Maselli sottende a tutta la vita sentimentale di Bruna, prima innamorata di Sergio e poi di Mario, e che infine li vorrebbe entrambi in un impossibile *ménage à trois* di borgata, una implacabile quanto non esplicitata tensione sociale-esistenziale. Questa ragazza che si alza alle tre del mattino per lavorare in un'impresa di pulizia dalle cinque alle nove, e poi di nuovo dall'una alle quattro del pomeriggio facendo la spola tra il lavoro in casa e quello fuori e passando ore e ore sugli autobus, che non casualmente si innamora di un ragazzo che fa il facchino ai mercati generali incontrato in uno dei tanti viaggi notturni e poi dell'altro, garzone in una latteria che apre al 'primo turno', questa eroina proletaria coraggiosa e vitale, sana e forte come un piccolo albero solitario in una foresta di cemento, alla fine inaspettatamente si uccide. Lo splendido e duro film di Maselli, senza enfasi, senza retorica, ma soprattutto immune da dogmatismi, ci ricorda che quell'avverbio, inaspettatamente, riguarda tutti noi da vicino e che è su di esso che dobbiamo interrogarci e guardare con una diversa commozione alla storia d'amore di Bruna. Certo, se il film fosse stato realizzato, per assurdo, in pieno neorealismo Bruna non si sarebbe uccisa: il battito che viene da quel lontano dischetto, quel ticchettio vitalistico forse l'avrebbe salvata, tutto il nostro cinema migliore di quegli anni convergeva verso una grande speranza, un caparbio attaccamento alla vita. Oggi Maselli ricorda allo spettatore smemorato — e lo fa con il lirismo severo di un moralista — che l'amore non è sufficiente, è medicina e insieme droga e menzogna, che non può essere soprattutto il risarcimento e la rivalsa a tutti i mali della vita, al lavoro bruto, alla miseria, a un futuro senza orizzonti modificabili.
Luigi Comencini, si diceva, ha realizzato un'opera di nobile fattura; senza colpi di genio ma quasi del tutto priva di quelle corrività televisive alle quali induce il raccontare allentato. Consapevole soprattutto dell'impossibilità di 'rifare' quello zibaldone di fiction, emozioni, carrellate storiche, citazioni, poesie, racconti, annotazioni ed empito dei sentimenti che è il libro. Come si fa a tradurre in immagini, per esempio, il soldato tedesco ubriaco che gira per Roma nelle prime pagine del romanzo? «Il vino gli era sceso alle gambe» scrive la Morante «e salito alla testa. E nel putrido scirocco della strada, che gli gonfiava il cuore a ogni respiro, gli prese una voglia impossibile di essere a casa, rannicchiato nel suo letto troppo corto, fra l'odore freddo e paludoso della campagna e quello tiepido del cavolo cappuccio che sua madre ribolliva in cucina». Onesto con se stesso e con il pubblico, il regista ha avuto un'altra preoccupazione, a tanti anni di distanza da quegli avvenimenti che il film rievoca: quella di evitare gli stilemi neorealistici, che avrebbero costellato lo sceneggiato di altrettante citazioni. «Semmai il tono» ha dichiarato «dovrebbe essere espressionista».
Era lo scoglio più arduo quello del linguaggio da scegliere. Ma Comencini non è il Fassbinder di *Berlin-Alexanderplatz* ed è difficile rintracciare nella

Storia elementi espressionistici; e poiché al regista non interessava tanto la Storia con la maiuscola quanto quella della povera gente e in particolare quella di una madre e di suo figlio bambino, ecco che i momenti storici fondamentali sono nel film i più deboli e incolori, mentre quella Roma giallastra e tiberina sospesa nella minaccia e nella disperazione (la carne al mercato nero venduta in camera da letto, l'esodo a Pietralata dopo il bombardamento di San Lorenzo, la vita formicolante nell'enorme capannone, gli ebrei rastrellati e rinchiusi nei vagoni, le sponde del fiume che si ripopolano di bande di ragazzi e di emarginati) diventa memorabile, così come è in crescendo la composizione della figuretta saltellante di Useppe, minuscola divinità dell'oltraggio e della desolazione alla quale il piccolo Andrea Spada consegna uno sguardo sempre più inquisitorio ed eloquente. È questo il magico territorio di Comencini, la sua trivellante forza di persuasione. Quel «penso» detto dal bambino, calato nella malattia e votato alla morte, non è solo una mirabile invenzione di sceneggiatura ma un invito a convogliare l'emozione nella concentrazione di un fanciullo di colpo diventato adulto e costretto a giudicare il mondo e le sue ignominie. Al confronto, lo sguardo consapevole e la maschera impietrita di Claudia Cardinale, pur brava e certamente al massimo della sua resa espressiva, sembrano far parte di un'aurea maniera, di un alto esercizio di riflessione sui sentimenti.

Anche Maselli si è trovato di fronte al rischio di rifare, dopo trent'anni, una rielaborazione di matrice neorealistica, con quei personaggi, la ricerca di un tetto, Pietralata e gli scarichi lateranensi, i mercati e le immondizie che fermentano accanto ai misteri di Roma. Ma quel suo linguaggio nervoso ed ellittico, il taglio inesorabile delle inquadrature, le accensioni improvvise e stupefacenti non sui misteri di Roma ma sulle botole e le trappole del quotidiano, la musica bellissima di Giovanna Marini che in certi momenti diventa protagonista, la densità sfingea che assumono volti e particolari fanno di *Storia d'amore* uno dei film più moderni, non ripetitivi, liberi da impacci e giovani del nostro cinema. E non tanto per la programmatica esclusione di droga, prostituzione e delitti dall'universo di questi ragazzi, quanto per la scansione linguistica agli antipodi di un itinerante impressionismo e del cronachismo un po' pedante che riscopriva la realtà nei nostri film del dopoguerra. Ciò che è rimasto, di allora, è la lucidità morale, la salvaguardia della dignità dell'uomo, ma senza pietismi e cedimenti. E lo stile (non sono state divagatorie le esperienze dei televisivi *Tre operai* e *Avventura di un fotografo*: e lo spirito di Calvino aleggia a tratti nel film) è quello di una sovrana maturità: si veda quella sintesi folgorante dei rituali domestici di Bruna che avrà come punto d'arrivo, alla fine, la vana caccia alle formiche, metafora della riproducibilità, in abyssum, di una condanna di tutti i giorni senza riscatto; e l'inaugurazione della "latteria che apre alle quattro", castello incantato della miserabilità entro le cui mura abbaglianti di calce fresca avviene l'incontro-sortilegio con Mario.

Altri quattro film, variamente indicativi di una tendenza benefica a rompere il calco dei generi per trovare una propria autosufficienza con risultati apprezzabili sono stati *Regalo di Natale* di Pupi Avati, *Romance* di Massimo Mazzucco, *Sembra morto... ma è solo svenuto* di Felice Farina e *La seconda notte* di Nino Bizzarri. Se la formula avatiana di densi umori

provinciali entro cui baluginano le «stelle nel fosso» (sapori terragni e incantamenti della fantasia) ha i suoi ammiratori ma anche tenaci avversari, *Regalo di Natale* può forse accontentare tutti nel senso che, sulla linea di *Impiegati*, è il meno coloristicamente avatiano: secchezza di racconto, umor nero, gioco di squadra hollywoodiano degli attori (con un sonoro in presa diretta eccellente) e tra qualche scivolata goliardica e una lacrima di troppo una pietra tombale sul sacrario dell'amicizia, pilastro del cinema di Pupi Avati.

I quattro amici che si ritrovano la notte di Natale al tavolo del poker («È una strana notte per giocare») per incastrare un enigmatico personaggio, ricchissimo, che gode fama di idolatrare il rischio e di essere indifferente alle perdite, hanno lasciato per strada molte illusioni e sono sostanzialmente dei falliti. L'invitato da spennare (Carlo Delle Piane), che ha tanto affascinato la giuria, è in realtà il meno credibile: la sua eccentrica natura (al ristorante legge Pascoli, ordina solo patate bollite e a una donna che siede a un tavolo di fronte chiede se è una prostituta) non quadra con il suo comportamento durante la partita: alla fine sapremo che si tratta di un *gambler* di professione, ma a un certo punto si è mostrato disposto a regalare milioni e in un altro intervallo ha vomitato per l'emozione la cena spartana. E anche quei flashback con il velatino che fanno ripercorrere il passato dei quattro risultano utili ma poco pertinenti in un film che poggia interamente, invece, sulla spietata dinamica del gioco, sulle reazioni del grande perdente (un efficacissimo Abatantuono) ma anche su una certa atmosfera sonnambolica e stralunata (il grande albergo, la villa avuta in prestito per la partita, l'assenza di donne, se non nel ricordo) nella quale Avati immerge il suo racconto.

Massimo Mazzucco ha confermato con *Romance* l'eleganza e il fervore di una scrittura rivelatasi con il film d'esordio, *Summertime*: qui le ambizioni sono molte perché dall'incontro, dopo molti anni, di un padre col figlio (Walter Chiari e Luca Barbareschi) non si tenta solo il confronto generazionale (un figlio che ha avuto successo, un padre che è un *loser*) ma l'analisi in profondità dei sentimenti, l'ipotesi di ricongiungimento di due mondi staccatisi nel tempo come due unità cellulari che nessun processo biologico può nuovamente riaccostare. Discontinuo nella qualità della sceneggiatura (a un pezzo esemplare come il duetto-interrogatorio tra Barbareschi e la moglie, Patrizia Fachini, ricco di sottigliezze e di ambiguità, fa riscontro la piatta evasione con la turista tedesca; il banale parallelismo tra i filmetti pornografici visti in solitudine da Chiari e i videotape familiari che padre e figlio osservano con emozione), *Romance* traccia tuttavia un itinerario non convenzionale nel labirinto degli affetti dilapidati: portando in primo piano l'insicurezza e la fragilità della coppia, soprattutto, gravide di elusioni, fughe e silenzi, e che il film disvela con intelligenza raccordando la solo apparente solidità familiare dell'Andrea di Barbareschi con il rifiuto del padre, all'ultimo momento, di andare a salutare la moglie, dalla quale è diviso da tempo e che ora vive in un pensionato. E anche quelle lacrime finali del figlio sul padre, che se ne va forse per sempre, sono — in un acuto rimando — lacrime dell'uomo su se stesso e sulla propria vita in un film peraltro molto asciutto e preoccupato di evitare qualsiasi slittamento sentimentale.

Un curioso debutto è quello di Felice Farina in *Sembra morto... ma è solo*

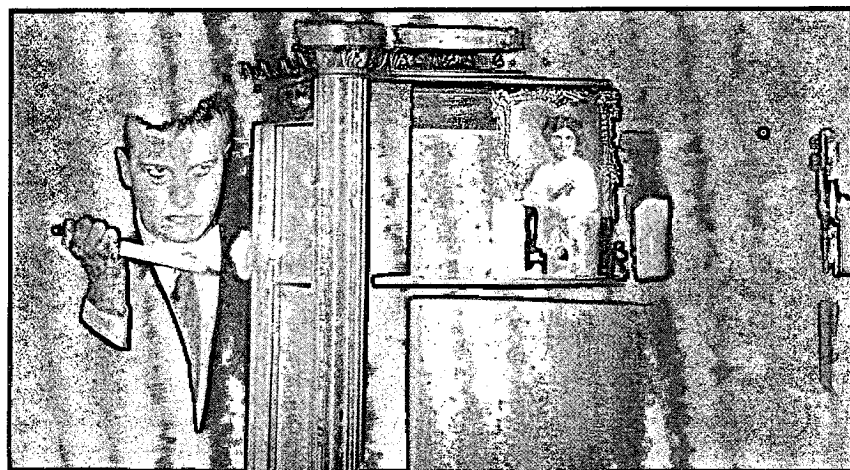
Valeria Golino in *Storia d'amore* di Francesco Maselli

svenuto, storia obliqua di due fratelli, Romano e Marina (Sergio Castellitto e Marina Confalone, dotati di una tastiera di registri soprendente, ai confini dell'istrionismo), orfani, che tirano avanti faticosamente (lei batte a macchina tesi di laurea, lui vive alla giornata rubando cani di razza e intascando il premio per il ritrovamento) sino a quando la routine è sconvolta dall'arrivo di Alfio, un imbroglione implicato in un traffico di cocaina che si spaccia per investigatore privato. Perché il film è singolare? Perché dopo un avvio denso di umori asprigni, venature comiche e sornioni sguardi introspettivi, vira di tono, a più riprese: ha un soprassalto drammatico. Alfio che è diventato l'amante di Marina fugge con lei all'arrivo della polizia, il tempo passa, ritroviamo Romano che è diventato un piccolo boss delle corse dei cani, il film nero s'intreccia con il film gangster e Marina ritorna, sola, dal fratello, incinta di nove mesi; Romano ha un appuntamento importante, non ha tempo per accompagnare la sorella in ospedale, ma poi ci ripensa e di conseguenza arriva tardi all'incontro: ferito a morte da un rivale che non gli perdona lo sgarro, finirà, trascinandosi a casa e tamponando la ferita, come un personaggio di Dustin Hoffman o di Al Pacino. L'ironia è palese, il gusto di raccontare genuino (il soggetto è dello stesso Castellitto, che ha collaborato alla sceneggiatura, il punto debole del film), e nell'operina serpeggia un talento che non è soffocato del tutto da intemperanze e vuoti narrativi.
Può apparire sorprendente, a quasi dieci anni di distanza, il ribaltamento fatto da Nino Bizzarri con *La seconda notte* rispetto al suo primo film che era *Memorie di parte* o, come enunciava il sottotitolo enzensbergeriano, *Tante storie fanno storia*. Quel lontano documentario, di taglio poveristico (era costato nove milioni) ma rigoroso e impeccabile nella costruzione, negli inserti di repertorio, nei documenti proposti e nelle interviste, era uno dei pochissimi a occuparsi della nostra storia (si va dal '43 a metà degli anni Cinquanta) e forse l'unico — tanto che fu subito annesso dalla nuova sinistra e duramente attaccato da parte comunista — a dare la parola, come molto cinema militante, ai non protagonisti, semplici operai, oscuri combattenti partigiani, nella convinzione che questo fosse l'unico modo, anche se ingenuamente utopistico, di risarcire quanti erano stati defraudati dalla storia ufficiale, dalla quale, pur essendo gli attori principali, erano poi stati, in definitiva, espulsi.
L'opera, sgradevole ma interessante, con alcune testimonianze illuminanti e una sua fissità magnetica a stamparsi nel ricordo, nasceva dalla ripulsa sessantottesca della Storia 'scritta dall'alto' ma insieme anche dall'esigenza di non disperdere ciò che ciascuno ha vissuto in prima persona, quella memoria orale destinata a scomparire se non esistessero macchina da presa e magnetofono. Non si sa per quale oscura legge del contrappasso Bizzarri scava ora in una privatissima storia, di suggestione onirica e di geometria marienbadiana — «A mio padre, in memoria», dice l'epigrafe — nel cui corso sinuoso facciamo la conoscenza di un uomo non più giovane che ogni anno, a settembre, ritorna nello stesso albergo, a Montecatini, in cui incontrò la donna che sarebbe diventata sua moglie e che morì ancora giovane.
Questa volta — c'è un incontro in treno premonitore: si capirà solo nell'ultima inquadratura che si è trattato di un lungo ghirigoro della fantasia — l'uomo scopre nell'albergo una ragazza che gli ricorda Isabella,

Dall'alto, *La Storia* di L. Comencini, *Sembra morto... ma è solo svenuto* di F. Farina, *Regalo di Natale* di P. Avati.

la donna amata, alla quale nascostamente fa arrivare brevi lettere, «quasi d'amore» come diceva Bontempelli, senza firmare né farsi riconoscere ma sollecitandone unicamente la sempre più inquieta curiosità. Scopriremo che l'esercizio epistolare è stato la proiezione fantastica di un'ulcerazione non lenita, un modo forse per proteggersi dalla solitudine degli anni che incalzano. Il disegno è formalisticamente aristocratico, le immagini sono caste e piene, esenti da preziosismi, ma in definitiva ci si trova di fronte a un meccanismo che si vorrebbe liberatorio ma che in sostanza è esangue e a un tracciato esistenziale ed espressivo percorso da soffi di aria gelida. Forse dal bagno di storia del suo primo film e dal viaggio nell'inconscio del secondo Nino Bizzarri troverà una sua strada per il terzo, meno impervia e sofisticata e, auguriamoglielo, non a distanza di altri dieci anni.
Oltre al film di Bizzarri, gli altri quattro della superstite sezione "De Sica" sembrano essere stati scelti ciascuno a rappresentare tematiche e pratiche espressive diverse su un terreno comune di buona professionalità. Ecco quindi il secondo film di Beppe Cino, *La casa del buon ritorno*, folto di ossessioni, incubi e fantasmi, collocarsi nello scomparto *fantasy; Castighi* di Giorgio Lòsego e Lidia Montanari, che esordiscono cimentandosi onorevolmente con un racconto di Kafka, si inserisce nel filone psicanalitico; mentre Attilio Concari, fotografo di professione, debutta con coerenza in *45° parallelo* nel film documentario sostenuto da un esile filo narrativo; e Cesare Bastelli, della 'bottega' avatiana, con *Una domenica sì* firma il suo primo lungometraggio, una svelta commedia-omaggio a Pupi Avati, sorretta da un umorismo non dozzinale con qualche goccia, come vuole la ricetta, di amaro. Sono tutti film, ciascuno a suo modo, manieristici, mentre ci si apetterebbe, da parte di giovani autori, maggiore spregiudicatezza e minore ossequio ai modelli.
Cino addirittura è manierista di se stesso, e inseguendo e perdendo il protagonista che 'ritorna a casa' (alla ricerca di sé e di lontani oscuri segreti che vi sono sepolti) si abbandona alle esagitazioni di una macchina da presa che tallona misteriose signore in nero, maschere e manichini, si insinua tra le candele accese di una *chambre verte* e scopre, sfogliandoli, vecchi album di foto ingiallite.
Bastelli con Una *domenica sì*, nel darci il resoconto di una agognata libera uscita festiva di tre soldatini, sente che qualcosa in caserma non va (c'è quel grassone, l'invenzione più gustosa del filmetto, che da quando è sotto le armi non può più star solo e per tornare in caserma o soltanto andare al gabinetto ha bisogno di essere accompagnato), ma la vita militare è in realtà un pretesto per abbozzare il ritratto, qua e là caustico, spesso convenzionale, di tre ragazzi lontani da casa che tra dispetti, equivoci, appuntamenti mancati e piccoli *maurivaudages* di provincia tessono le loro esili ragnatele d'amore. *Castighi* è un saggio sotto molti versi esemplare — anche nei colori 'infernali' — di ciò che un certo cinema intende per kafkiano (il motivo del fidanzamento continuamente procrastinato e quello delle lettere, l'oppressione paterna, l'istruzione di un procedimento se non di un processo vero e proprio, la condanna a morte), nel quale si avvitano giustificazioni e motivazioni psicanalitiche: come dire leggiamo e illustriamo Kafka con l'ausilio di strumenti freudiani. (E se si provasse a raccontare invece di Kafka l'angoscia dei giorni grigi e del quotidiano?).
L'origine teatrale dei registi si avverte ma non tanto nella drappeggiata,

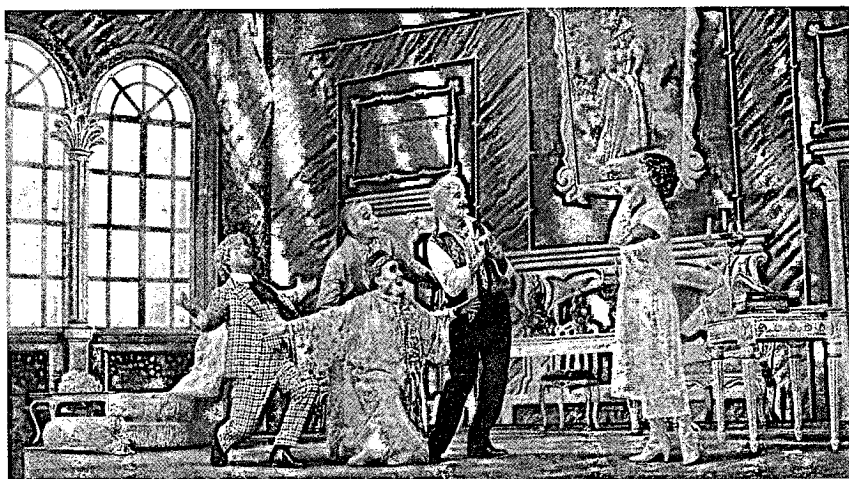
Dall'alto, ***La casa del buon ritorno*** di B. Cino, ***Romance*** di M. Mazzucco, ***45° parallelo*** di A. Concari.

soffocante scenografia claustrofobica, quanto nella disposizione volumetrica dei corpi e nel gioco degli autori-attori; e tuttavia musiche, rumori, impasti di effetti sonori, taglio delle luci e un montaggio sapiente concorrono a una suggestione d'immagini che sarà pure *vieux cinéma*, ma possiede una sua forza d'attrazione: come l'elenco, ripetuto a litania, delle persone e delle cose che hanno nuociuto all''educazione' del protagonista, e la fuga di questi per le strade deserte alla fine, quando si sente come il mantice di un enorme rantolo che incombe. Premiato alla «De Sica», *45° parallelo* è un film impressionistico di intenzioni, più che di risultati: da quel titolo (dare un volto e un'anima a una regione, la dolce valle del Po nella campagna parmigiana, a metà strada tra il Polo Nord e l'Equatore: ma quel punto di riferimento geografico, dal quale ci si attende una qualche risonanza, rimane senza esiti) alla figura del protagonista, un fotoreporter che fissa in immagini ciò che scompare (ma anche questo tema è soprattutto enunciato piuttosto che sviluppato). Concari, da serio professionista, ha affidato la fotografia in bianco e nero a Renato Tafuri e la geografia dei volti, quella nave che scivola sul Po come uno showboat sul Mississippi, quella lenta panoramica sulla terra che fa da raccordo alle diverse sequenze rimangono nel ricordo in luogo della piccola aneddotica, delle visite all'osteria e al melodramma e delle peregrinazioni del 'matto' di paese.
C'è una sensibilità da documentarista anche in Gianni Da Campo, che si rivelò nel '66 con *Pagine chiuse*, tornato al lungometraggio nel '70 con *La ragazza di passaggio* e ora rifattosi vivo (insegna in una scuola media a Venezia) con *Il sapore del grano*, opera modesta ma sincera, squilibrata nel cast (credibile il protagonista, Lorenzo Lena, ma che ci sta a fare Marina Vlady nelle vesti di una contadina friulana?), incerta tra il ritratto psicologico e la descrizione di una vita di provincia che stinge nella campagna. Da Campo, come Valerio Zurlini cui il film è dedicato, detesta i giochi ipocriti della piccola borghesia e condannerebbe al rogo gli aridi di cuore: in contrapposizione al solo amore fisico che lega una ragazza (che peraltro sta per sposarsi) al protagonista, un insegnante supplente di scuola media in un paesino del Veneto, racconta dell'idoleggiamento amoroso di un dodicenne, orfano di madre, per il giovane professore. Il film si muove con insicurezza sul crinale di questa perigliosa avventura degli affetti mancanti e deviati, né l'autore ha la mano abbastanza ferma per incidere in profondità. È pur sempre vero che «les bons sentiments font la mauvaise littérature» ma non dispiace in Da Campo il suo rispetto per l'uomo e, specularmente, per un cinema che ne registri gli sbalzi disordinati del cuore.
Anemia di Alberto Abruzzese e Achille Pisanti è un altro esordio, inserito in un poco plausibile "Spazio libero degli autori": tratto da un romanzo omonimo dello stesso Abruzzese, già nel titolo esplicita la vocazione ludica in un racconto che vede un funzionario del partito comunista, sempre più povero sentimentalmente e ideologicamente, attratto irresistibilmente dal sangue: vampirismo fisiologico ma anche psicologico, dato che il protagonista a un certo momento si rifà con avidità al passato con il ritrovamento del diario del nonno. Inutile comunque scervellarsi rincorrendo i percorsi di questo levigato esercizio multigenere dato che sono gli stessi autori ad avvertire che era loro intenzione «soprattutto riuscire a raccontare senza

Dall'alto, *Una domenica sì* di C. Bastelli, *Anemia* di A. Abruzzese, *Castighi* di G. Lòsego e Lidia Montanari.

avere più nulla da raccontare». Il «giocare con tutti i generi, compreso quello d'autore» ha una sua coerenza rispetto all'Abruzzese critico e teorico del cinema seriale e di consumo, ma *Anemia* non sembra portare alcun contributo illuminante né al cinema d'autore classificato come un genere né a quello «scarico di rifiuti» che attraverso la memoria conduce fatalmente al cinema-spazzatura.

In tema di vampiri molto meglio ritrovarsi con i grandi prototipi, doppiamente immortali quelli di Murnau e di Dreyer che insieme con altri amati fantasmi della storia del cinema (vamp e volti indimenticabili) popolano l'eccellente documentario di Stefano Masi e Stephen Natanson *Hotel delle ombre*, giustamente premiato in giro per il mondo e approdato con grande successo a Venezia. Masi e Natanson sono due ex allievi del Centro sperimentale ai quali è stato commissionato dalla Cineteca nazionale del Centro un cortometraggio (diciotto minuti) che illustrasse i nuovi imponenti magazzini-cellari, capaci di ospitare 120 milioni di metri di pellicola nelle condizioni ottimali della più avanzata tecnologia. I due autori (Natanson per la foto, Masi per i testi) lo hanno fatto nel modo più intelligente possibile, inserendo brani che hanno visto la nascita progressiva della nuova cineteca e interventi mimetici di giovani attori in sequenze classiche di film memorabili, in un impasto visivo-musicale seducente e, ciò che non guasta, spiritoso: il popolo delle ombre sono i film e i loro impalpabili eroi che, a somiglianza dei vampiri, hanno bisogno delle tenebre per sopravvivere alle ingiurie del tempo.

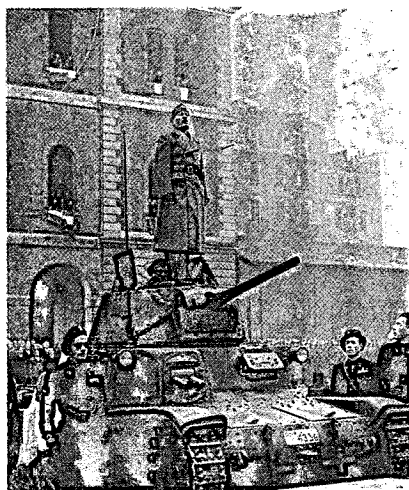
Infine, *L'ultima mazurka* di Gianfranco Bettetini e *Anni Luce* di Gian Vittorio Baldi ci riconducono al tema, la Storia, con cui si era aperto questo nuovo consuntivo veneziano. Bettetini, docente di comunicazioni di massa, semiologo, operatore culturale in tutti i settori della Rai, autore di due film televisivi di bella rilevanza, *Stregone di città* e *Semmelweis*, ha portato a compimento un suo antico progetto, raccontare la preparazione della messinscena, nel 1921 a Milano, dell'operetta *La mazurka blu* di Franz Lehar e farne coincidere la 'prima' con l'attentato anarchico-individualista al Teatro Diana, strumentalizzato dal fascismo per la sua scalata al potere. Fine dell'operetta e fine di un'epoca: ormai sul palcoscenico, annota Bettetini, saliranno le camicie nere. E aggiunge: «Comincia la rappresentazione di quella tragica farsa del fascismo che coinvolgerà in breve tutta l'Italia, e che non per nulla avrà — tra i tanti nomi — anche quello di fascismo da operetta».

Su questo terreno delle definizioni, tuttavia, è opportuno non fare confusione. Non si parlò allora di fascismo da operetta ma di «rivoluzione da operetta» in riferimento alla cosiddetta rivoluzione fascista: purtroppo il fascismo fu tutt'altro che una farsa e del resto lo stesso autore, nel 'mettere in scena' alla fine il funerale delle vittime della bomba con la regia degli squadristi non li descrive come figure da operetta, ma dà loro contrassegni alla Grosz, ceffi e mascheroni espressionistici, livide truccature da carnevale mortuario. Si può capire che Bettetini sia stato sedotto dall'idea di descrivere il microcosmo evanescente dell'operetta e dei suoi interpreti (ed è la parte più accattivante del film, evocata con finezza e portata in palcoscenico con filologica tenerezza) come emblema del distacco abissale dal mondo della 'politica' (in questo caso facinorosa e sanguinaria) alle porte, ma non era agevole farvi penetrare manovre oscure, trame spionisti-

Dall'alto, ***Il cugino americano*** **di G. Battiato,** ***L'ultima mazurka*** **di G. Bettetini,** ***Il sapore del grano*** **di G. Da Campo.**

che, giochi d'amore e loschi intrighi di corridoio senza dare l'impressione di un sostanziale freddo calcolo in vista del vagheggiato binomio: e cioè fine dell'operetta uguale avvento del fascismo. Portare la barca dei comici all'interno di un arcipelago di sangue e di morte è riuscito a pochi con profitto: lo ha fatto Lubitsch in *Vogliamo vivere*, in modo magistrale, e recentemente il polacco Kazimierz Brandys nel suo avvolgente romanzo *Rondò*, fulgido apologo sulla sopravvivenza della mistificazione teatrale — dal palcoscenico alla vita — in una Varsavia ridotta in polvere dalla macina della guerra («Tutto è vero e nulla è falso, tutto è falso e nulla è vero»).

Anni Luce è una meritoria opera di recupero, auspice Raiuno: Baldi ha selezionato quattro ore di giornali Luce dai primi anni Venti alla fine della guerra, molti dei quali inediti, altri rarissimi (tutta la parte riguardante Salò), offrendo un materiale illuminante per seguire l'organizzazione del consenso in un'epoca in cui la manipolazione dall'alto era affidata principalmente alla radio e al cinema. I testi di Ernesto G. Laura e Mino Argentieri sono accurati e precisi, l'antologia è preziosa (il matrimonio hollywoodiano di Edda con Galeazzo Ciano; quelle immagini straordinarie del 'balcone' con le due anime del fascismo ai lati del capo: il burocratismo militaresco di Starace e la bonomia rusticana di De Vecchi di Val Cismon; Mussolini che alla vigilia del crollo e della fuga rende omaggio alla memoria di D'Annunzio, morto nel '38; la sbrindellata marcia su Roma, ecco «la rivoluzione da operetta»; e le due versioni, di luglio e di settembre del '43, sulla caduta del fascismo), ma si ha ora il desiderio di un lavoro più scientifico su questo archivio ancora tutto da compulsare, di rigorosi accostamenti e parallelismi, di analisi al microscopio «nelle vene del fascismo» attraverso gli atti ufficiali della sua propaganda: insomma di un'indagine storico-mediologico-politica di cui *Anni Luce* è l'appetitosa premessa.

Sempre la sezione televisiva ha anticipato la visione del bel medaglione che Gianfranco Mingozzi ha dedicato a Frank Capra alla soglia dei suoi novant'anni (due lunghe interviste e molto materiale di prima mano, con la riscoperta di pellicole che si ritenevano perdute): *Arriva Frank Capra* è la puntata autonoma di una serie di sette ore ("Storie di cinema e di emigranti") dedicata al contributo italiano al cinema nordamericano. E sempre di ambito televisivo è l'affettuoso ritratto che Massimo Pirri ci consegna di Tonino Guerra (*Il mestiere dello sceneggiatore*), restituendo lo spessore di un intellettuale-poeta-scrittore di cinema tanto radicato nella cultura europea (da Tarkovskij a Anghelopoulos, da Antonioni a Fellini, ai Taviani) quanto partecipe di una ricca civiltà contadina come quella romagnola.

Venezia infine ha presentato in anteprima uno sceneggiato di Giacomo Battiato, *Il cugino americano*, cosceneggiatore Corrado Augias, in grado di competere anche in campo internazionale con le consimili miniserie d'oltreoceano: *all-american* senza bellurie raccontato in modo svelto e incisivo, con la pupa del gangster che elimina padre e marito mettendo il veleno nella pastasciutta (siamo in Sicilia), con un cast efficiente in cui fa spicco un attore nevrotico e certamente dotato, Tony Lo Bianco, di cui sentiremo ancora parlare, non fosse altro perché è uno dei protagonisti di *Goodmorning Babilonia* dei fratelli Taviani.

I film italiani a Venezia

Anemia

Italia, 1986. *Regia:* Alberto Abruzzese e Achille Pisanti. *Sceneggiatura:* Alberto Abruzzese, Achille Pisanti, dal romanzo omonimo di Alberto Abruzzese. *Fotografia* (colore): Angelo Sciarra. *Montaggio:* Mirella Mencio. *Assistente regia:* Gina Vitelli. *Scenografia:* Nicola Rubertelli. *Costumi:* Giovanna La Placa Wolmsley. *Musica*: Lorenzo Ferrero. *Interpreti:* Hanns Zischler (Umberto), Gioia Maria Scola (Marcella), Gérard Landry (il nonno). *Produzione:* Raitre. *Durata:* 87'. Formato: 16 mm.

Anni Luce

Italia, 1985. *Regia:* Gian Vittorio Baldi. *Consulenza:* Mino Argentieri, Ernesto G. Laura. *Musica*: Adriana Fisher, Carlo Crivellati. *Produzione*: Istituto Luce, Raitre. *Distribuzione*: Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata*: 222'.

La casa del buon ritorno

Italia, 1986. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Beppe Cino. *Fotografia* (colore): Antonio Minutolo. *Montaggio*: Emanuele Foglietti. *Scenografia e costumi*: Silvana Fantino. *Musica*: Carlo Siliotto. *Interpreti*: Amanda Sandrelli (Margit), Stefano Gabrini (Luca), Fiammetta Carena (Ayesha), Lola Ledda (Lola), Francesco Costa (Bruno), Stanis Ledda (Luca bambino) Fabrizio Capuani (Bruno bambino), Eloisa Cino (bambina al piano). *Produttore:* Beppe Cino. *Produzione:* Movie Machine. *Durata*: 90'.

Castighi

Italia, 1985. *Regia*: Giorgio Lòsego, Lidia Montanari. *Sceneggiatura*: Lidia Montanari, liberamente tratta dal racconto *Das Urteil* (La condanna) di Franz Kafka. *Fotografia* (colore): Lidia Montanari. *Montaggio*: Antonio Fusco. *Musica:* Cometa Edizioni Musicali. *Interpreti:* Giorgio Lòsego (George, il figlio), Lidia Montanari (Fiedra, la fidanzata), Francesco Brucoli (il padre), Stefano Amicarelli (lo scrivano), Giona Mancini (il commissario), Andrea Crudo (l'infermiere), Bruno Sais (l'amico), Viviana Fedeli (il guardiano del sogno). *Produttore*: Maurizio Spinelli. *Produzione*: Atalante Cooperativa Cinematografica. *Durata:* 110'. *Formato*: 16 mm.

Il cugino americano

Italia, 1985-86. *Regia*: Giacomo Battiato. *Sceneggiatura*: Corrado Augias, Giacomo Battiato. *Fotografia* (colore): Romano Albani. *Montaggio*: Mario Morra. *Scenografia*: Paolo Biagetti. *Costumi*: Francesca Panicali. *Interpreti*: Brad Davis (Julian Salina), Tony Lo Bianco (Giuliano Salina), Vincent Spano (Mark Ciuni), Barbara De Rossi (Luisa Masseria), Arnoldo Foà (Vincenzo Ammirati), Delia Boccardo (Sara Salina), Ricky Tognazzi (Riccardo), Michael Gazzo (Joe Salina), Maria Conchita Alonso (Caterina Ammirati). *Produttore*: Alessandro Fracassi. *Produzione*: Raiuno, Racing Pictures. *Durata*: 224'.

Una domenica sì

Italia, 1986. *Regia:* Cesare Bastelli. *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Bornazzini, Roberto Gandus, Giancarlo Scarchielli. *Collaborazione ai dialoghi*: Cesare Bastelli. *Fotografia* (colore): Pasquale Rachini. *Montaggio*: Amedeo Salfa. *Suono*: Raffaele De Luca. *Scenografia*: Rita Di Giulio. *Costumi*: Marina Pistolesi. *Musica*: Riz Ortolani. *Interpreti*: Nick Novecento (Nick), Dario Parisini (Dario), Davide Celli (Davide), Elena Sofia Ricci (Elena), Fiorenza Tessari (Fiore), Mario Mazzarotto (Luca), Marcello Cesena (Alfonso), Ferdinando Orlandi (padre di Nick), Caterina Raganelli (Giovanna) e con la partecipazione dei Simply Red (video "Jericho"). *Produttore*: Antonio Avati. *Produzione*: Duea Film. *Durata*: 84'.

Hotel delle ombre

Italia, 1985. *Regia*: Stefano Masi, Stephen Natanson. *Testi*: Stefano Masi. *Fotografia* (colore): Stephen Natanson. *Montaggio*: Fernando Quinteros, Andrea Eleuteri. *Consulente per la musica*: Giancarlo Bertolina. *Interpreti*: Antony Watterson, Ornella Marcucci, Rita Marcucci, Alessandro Mazzitelli, Alessandra Lavadiotti, Marne Maitland, Bettine Milne, Luciano Roffi. *Produzione*: Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia. *Durata*: 18'.

Il mestiere dello sceneggiatore

Italia, 1986. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Massimo Pirri. *Testi*: Tonino Guerra, Massimo Pirri. *Fotografia* (colore): Roberto Solmi. *Produzione*: Raitre Dse (Dipartimento scuola educazione). *Durata*: 25'. *Formato*: 16 mm.

45° parallelo

Italia, 1985. *Regia e soggetto*: Attilio Concari. *Sceneggiatura*: Attilio Concari, Davide Ferrario. *Fotografia* (b/n): Renato Tafuri. *Montaggio:* Michael Esser. *Suono:* Tiziano Crotti. *Scenografia:* Franca Bertagnoli. *Costumi*: Annamaria Marsella. *Musica*: Manuel De Sica. *Interpreti*: Thom Hoffman (Thom), Valeria D'Obici (Anna), Andrea Puglisi (Andrea), Enzo Robutti (il narratore), Andrea Quattromini (il pilota), Elena Bonafé (la zia). *Produttore*: Paolo Pagnone. *Produzione*: Mvm Films. *Durata*: 91'.

Regalo di Natale

Italia, 1986. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Pupi Avati. *Fotografia* (colore): Pasquale Rachini. *Montaggio*: Amedeo Salfa. *Assistente regia*: Salvatore Marcarelli.

In alto, *Anni Luce* di G.V. Baldi.

Suono: Raffaele De Luca. *Scenografia*: Giuseppe Pirrotta. *Costumi*: Raffaele Curi, Maria Teresa Venturini. *Musica*: Riz Ortolani. *Interpreti*: Diego Abatantuono (Franco), Gianni Cavina (Ugo), Alessandro Haber (Lele), Carlo Delle Piane (Santelia), George Eastman (Stefano), Kristina Sevieri (Martina), Giovanna Piaz (Adriana). *Produttore*: Antonio Avati. *Produzione*: Duea Film, Dmv Distribuzione in coproduzione con Raiuno. *Distribuzione*: Dmv. *Durata*: 101'.

Romance

Italia, 1986. *Regia e soggetto*: Massimo Mazzucco. *Sceneggiatura*: Massimo Mazzucco, Lucia Zei con la collaborazione di Walter Chiari, Luca Barbareschi. *Fotografia* (colore): Fabio Cianchetti. *Montaggio*: René Condoluci. *Suono*: Pippo Ghezzi. *Consulenza costumi*: Donatella Monforte. *Musica*: Andrea Centazzo. *Interpreti*: Walter Chiari (il padre), Luca Barbareschi (Andrea), Julia Hiebaum Colombo (la ragazzina), Patrizia Fachini (la moglie di Andrea), Regina Nitsch (l'amante straniera), Mario Buffa Moncalvo (il musicista), Fernanda Alene (la madre di Andrea), Giancarlo (l'allenatore), Maurizia Paradiso (il travestito). *Produttore*: Paolo Pagnoni, Camilla Nesbitt. *Produzione*: Mvm Films. *Distribuzione*: Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata*: 85'.

Il sapore del grano

Italia, 1986. *Regia, soggetto e sceneggiatura*: Gianni Da Campo. *Fotografia* (colore): Emilio Bestetti. *Montaggio*: Fernanda Indoni. *Assistente regia*: Guido Cerasuolo. *Suono:* Bruno Pupparo, Vittorio Melloni. *Scenografia*: Riccardo Cannone. *Costumi*: Stefano Nicolao. *Musica*: Franco Piersanti. *Interpreti*: Lorenzo Lena (Lorenzo), Marco Mestriner (Duilio), Alba Mottura (Cecilia), Mattia Pinoli (il nonno), Egidio Termine (Bruno), Marina Vlady (Elena), Paolo Garlato (il padre), Elisabetta Barbini (la nonna), Elena Barbalich (Adalgisa), Efisio Coletti (il preside), Maria Baldo (il vice preside), Michele Patres (Gabriele). *Produttore*: Enzo Porcelli, Chantal Bergamo. *Produzione*: Antea in collaborazione con Raitre sede regionale per il Veneto. *Durata*: 100'.

La seconda notte

Italia, 1985. *Regia*: Nino Bizzarri. *Sceneggiatura*: Nino Bizzarri, Andrea Ferreri, Lucio Gaudino. *Fotografia* (colore): Franco Lecca. *Montaggio*: Alberto Bonotti. *Assistente regia*: Fiorella Mariani. *Suono:* Carlo Bettocchi. *Scenografia*: Massimo Corevi. *Costumi*: Simonetta Leoncini. *Musica*: Luigi Cinque. *Interpreti*: Maurice Garrel (Fabris), Margherita Buy (Lea), Kara Donati (madre di Lea), Katia Rupé (la cantante), Luigi Mezzanotte (cliente d'albergo), Mauro Caruso (Walter), Ernesto Massi (conoscente). *Produttore*: Emilio Bolless, Enzo Bruno. *Produzione*: Boa Cinematografica. *Distribuzione*: Futura Film. *Durata*: 95'.

Sembra morto... ma è solo svenuto

Italia, 1986. *Regia*: Felice Farina. *Soggetto*: Sergio Castellitto. *Sceneggiatura*: Gianni Di Gregorio, Sergio Castellitto, Felice Farina. *Fotografia* (colore): Renato Tafuri. *Montaggio*: Roberto Schiavone. *Assistente regia*: Fernando Spiner. *Scenografia*: Valentino Salvati. *Costumi*: Cinzia Milani. *Musica*: Lamberto Macchi. *Interpreti*: Sergio Castellitto (Romano Duranti), Marina Confalone (Marina Duranti), Anita Zagaria (signora Maruman), Mario Prosperi (Alfio Maria Ponticelli), Claudio Spadaro (agente Messina), Marco Giardina (commissario Saporiti), Paolo Porto (ragazzo della tesi), Susanne Rust (Jasmine), Enzo Scotto Lavina (allevatore di cani da corsa), Prospero Richelmy (guardaspalle). *Produttore*: Alessandro Verdecchi. *Produzione*: Tecno Image Production con la collaborazione di Raitre. *Durata*: 91'

La Storia

Italia, 1986. *Regia*: Luigi Comencini. *Sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico, Cristina Comencini, Luigi Comencini. *Fotografia*: Franco Di Giacomo. *Montaggio*: Nino Baragli. *Assistente regia*: Maurizio Sciarra. *Suono:* Claudio Maielli. *Scenografia*: Paola Comencini. *Ambientazione*: Raniero Cochetti. *Costumi*: Carolina Ferrara. *Musica*: Fiorenzo Carpi. *Interpreti*: Claudia Cardinale (Ida), Lambert Wilson (Carlo Davide), Francisco Rabal (oste Remo), Andrea Spada (Useppe), Antonio Degli Schiavi (Nino), Fiorenzo Fiorentini (Cucchiarelli), Tobias Hoesl (Günther), Victor Poletti (padre di Ida), Pippo Amati (medico), Ester Carloni (madre di Mercedes), Giuseppe Cederna (Decimo), Leila Durante (Filomena), Franco Folli (Domenico), Giovanni Di Luzio (nonno). *Produttore*: Paolo Infascelli. *Produzione*: Raidue, Ypsilon Cinematografica in collaborazione con Antenne 2, Maran Film, Tve S.A. *Durata*: 252'.

Storia d'amore

Italia, 1986. *Regia e sceneggiatura*: Francesco Maselli. *Fotografia* (colore): Maurizio dell'Orco. *Montaggio*: Carla Simoncelli. *Assistente regia*: Fiore di Rienzo. *Suono:* Vincenzo Nardi. *Scenografia*: Marco Dentici. *Costumi*: Lina Nerli Taviani. *Musica*: Giovanna Salviucci Marini. *Direttore d'orchestra*: Gianfranco Plenizio. *Interpreti*: Valeria Golino (Bruna), Bals Roca-Rey (Sergio), Livio Panieri (Mario), Luigi Diberti (padre di Bruna), Gabriella Giorgelli (madre di Sergio), Teresa Ricci (Amalia), Franca Scagnetti (sora Assunta), Pierpaolo Benigni (Giovanni), Massimiliano Martoriati (Marco). *Produttore*: Carlo Tuzii. *Produzione*: Pont Royal Film Tv, Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico, Raitre. *Distribuzione*: Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata*: 109'.

Storie di cinema e di emigranti: Arriva Frank Capra

Italia, 1986. *Regia*: Gianfranco Mingozzi. *Soggetto*: Gian Piero Brunetta, Gianfranco Mingozzi. *Testi*: Claudio Barbati. *Montaggio*: Antonio Fusco. *Collaborazione al programma*: Liliana Loseto. *Musica*: Egisto Macchi. *Produttore*: Dino Di Dionisio per Electra Film, Conchita Airoldi. *Produzione*: Raiuno. *Durata*: 80'

L'ultima mazurka

Italia, 1986. *Regia*: Gianfranco Bettetini. *Sceneggiatura*: Gianfranco Bettetini, Luigi Lunari con la collaborazione di Alberto Farassino, Aldo Grasso, Tatti Sanguineti. *Fotografia* (colore): Giulio Albonico. *Montaggio*: Gianni Lari. *Scenografia*: Enrico Tovaglieri. *Costumi*: Franca Zucchelli. *Coreografia*: Mario Pistoni. *Musica*: Gino Negri, *Musiche*: Franz Lehar. *Direttore d'orchestra*: Gino Negri. Orchestra e coro della Rai di Milano. *Interpreti*: Erland Josephson (Serra, questore di Milano), Senta Berger (Grete), Mario Scaccia (Reiger, capocomico dell'operetta), Paolo Bonacelli (Lanza), Marina Berti (la signora in treno), Adele Cossi (Blanka, soprano), Giuseppe Fallisi (Giuliano, tenore). *Produzione*: Raiuno, con la collaborazione del Comune di Milano e della Regione Lombardia. *Durata*: 116'.

Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari

Lietta Tornabuoni

A prendere sul serio i premi assegnati dalla giuria della XLIII Mostra di Venezia, si dovrebbe credere che l'Italia sia il paese degli Attori: i vincitori ritenuti migliori interpreti sono tutt'e due italiani. Naturalmente, le cose non stanno così. E se il premio alla ventenne Valeria Golino, protagonista di *Storia d'amore* di Francesco Maselli, riconosce un talento nuovo, si crede di sapere o ragionevolmente si sospetta che il premio a Carlo Delle Piane, interprete di *Regalo di Natale* di Pupi Avati, sia stato il risultato di faticose diplomazie intese a premiare almeno un film prodotto dalla prima rete televisiva della Rai.

Eppure, per un capriccio del caso la coppia premiata evoca un'aria comune, i due attori diversissimi resuscitano un passato anni Cinquanta del cinema italiano. Carlo Delle Piane arriva da quel tempo. Valeria Golino è bella, selvatica, senza scuola, impetuosa, mediterranea e ricca di talento naturale come erano da ragazze certe sue possibili madri o nonne, Mangano e Loren, Lollobrigida e Cardinale, magari con un tocco in più di drammaticità, Magnani: ma appartiene nello stesso tempo al genere più contemporaneo di attrice 'realista' che è pure quello di Marie Rivière, protagonista di *Le rayon vert* di Eric Rohmer, premiato con il Leone d'oro. Ragazze scelte per quello che sono, per la generazione che idealmente rappresentano; accettate dal regista anche per il contributo di spontaneità e per l'apporto personale, biografico, che possono dare al personaggio; lasciate agire sullo schermo certo non senza guida, ma senza tentativi di eliminare caratteristiche considerate in passato negative, la voce roca e ineducata, l'uso d'accavallare parole e frasi, quel tanto di 'in più' e di troppo tipico dell'inesperienza unita allo zelo della buona volontà, certi momenti di malinconica bruttezza.

Tra gli attori giovani e nuovi visti a Venezia 1986 (senza far tante distinzioni tra film in concorso e fuori concorso) sta all'opposto, dalla parte della scuola, Helena Bonham Carter, interprete di *A Room with a View* di James Ivory, un'inglese molto interessante, bruna, piccola, ambigua, sorvegliatissima, perfetta nella sua parte. Sta all'opposto, dalla parte del mestiere, Rob Lowe, interprete di *About Last Night* di Edward Zwick, il ragazzo-divo che insieme con Tom Cruise è quello che adesso piace di più negli Stati Uniti: non bello ma carino, molto carino ma non stupido, disinvolto, piacevole, dotato di gran senso dei tempi, ideale per le commedie giovanili che mescolano cuore e turpiloquio, costumi contemporanei e

bisogni affettivi eterni, fuga dalle responsabilità e paura della solitudine, amore per gli oggetti e timore di vivere.
Stanno all'opposto, dalla parte dell'artigianato, anche i giovani attori della Bottega Avati interpreti del film di Cesare Bastelli *Una domenica sì*: tra lunaticità e schiettezza, per chissà quali strade misteriose e traverse, pur avendo lavorato con Pupi Avati relativamente poco, pur avendo fisici fortemente caratterizzati, Nick Novecento, Davide Celli, David Parisini sono bravi. Sono tra le poche promesse maschili italiane per quel nuovo genere di personaggi giovanili stralunati eppure realistici, appena fiabeschi e appena melensi, eternamente imbranati e deambulanti, risibili ma non comici, dolenti ma non patetici, che hanno il proprio Capostipite Alto nel primo Nanni Moretti, che si ritrovano nei film di Marco Colli e dei filmakers trentenni milanesi e torinesi.
Film mediocre non rivela attore, e tra i film della Mostra di Venezia 1986 il tasso di magari nobile mediocrità, di ripetitività inutile, d'assenza di novità e di vitalità culturale è risultato alto. Ma nel film mediocre risalta l'attore di scuola: non s'erano mai visti insieme tanti sessantenni così bravi. Michel Piccoli nella *Puritaine* di Doillon, Marcello Mastroianni in *O melissokomos* di Anghelopoulos (film che mediocre non è), Denholm Elliott in *A Room with a View*, Erland Josephson in *Amorosa* di Mai Zetterling, Armin Müller-Stahl in *Der Fall Franza* di Xaver Schwarzenberger, Maurice Garrel nella *Seconda notte* di Nino Bizzarri: un gruppo magnifico per finezza, malinconia, bravura, pertinenza, fascino e a volte desolata gigioneria.
Tra le attrici di scuola, Maggie Smith in *A Room with a View* è talmente perfetta da diventare quasi una caricatura di se stessa e del proprio stile, da apparire a volte tanto sublime quanto stucchevole: e sembrano chiari in lei certi guasti possibili della ripetizione. Stina Ekblad, protagonista di *Amorosa* di Mai Zetterling, alle prese col personaggio poco comunicativo e per niente 'simpatico' di una scrittrice malata di nervi, intellettuale passionale e decadente, è una eccellente

Dall'alto, Robert Redford e Debra Winger, Danny De Vito e Bette Midler, Jack Nicholson e Meryl Streep. Nella pagina accanto, dall'alto, *The American Way;* André Dussollier, Sabine Azéma e Pierre Arditi; Demi Moore, Jim Belushi e Rob Lowe; Erland Josephson e Stina Ekblad.

sorpresa. Come Claudia Cardinale nella *Storia* di Luigi Comencini: bravissima tra l'altro in due delle occasioni più rischiose per un'attrice, la scena di stupro e la scena di parto. Più logore le Grandi Coppie. In *Heartburn* di Mike Nichols, Jack Nicholson e Meryl Streep sono poco credibili e ormai quasi insopportabili. Non li aiuta il film, mutilato e svuotato da reticenze coatte per timore di vendette giudiziarie del vero giornalista americano, ex marito della scrittrice, ispiratore del protagonista del romanzo di Nora Ephron che sta all'origine dell'opera di Nichols; però i manierismi di tutt'e due gli interpreti, il sopracciglio luciferino e i sorrisi lubrichi di lui eternamente ostentati, la gestualità nevrotica e l'aggressività revanscista eternamente ostentate da lei, rischiano di trasformare attori molto bravi in robot.
In *Legal Eagles* di Ivan Reitman, stesso pericolo: al di là dei ritmi e delle convenzioni della thriller-commedia brillante, Robert Redford e Debra Winger non hanno più nulla di umano, lui tutto ammicchi, sorrisi angolati, civettuoli sguardi azzurri e rughe abbronzate, lei tutta energia, tailleur e permalose suscettibilità da stereotipo della donna-che-lavora. Un manierismo non brillante, drammatico ma altrettanto percepibile, insidia pure Harriet Andersson e Pier Myrberg, coppia protagonista di *De två saliga* di Ingmar Bergman: nel disperato dialogo coniugale che costituisce il breve film televisivo, nell'approfondirsi della follia che coinvolge tutt'e due, la bravura si fa maniera.
Accanto alle Coppie, un Trio francese in certo senso interessante. Si sa quali fossero idee e ambizioni di Alain Resnais nel realizzare *Mélo*. Vere o finte, appagate oppure no, gli interpreti pongono un interrogativo: si può affidare il melodramma borghese d'amore e di morte e di eleganze datate a tre facce ovvie e scoraggianti come quelle di Sabine Azéma carinella, di André Dussollier piacevole e piatto, di Pierre Arditi squallido? La banalità fisica piccolo-borghese degli attori arricchisce il film di una dimensione in più, realizza una efficace contraddizione tra parola e segno corporeo, traduce pienamente l'intenzione d'autore? Oppure è un disastro?

I Nuovi Volgari sono la maggior novità di alcuni film americani presentati alla Mostra di Venezia 1986. Soprattutto attori comici, si capisce, ma di una comicità speciale, volgarissima, oltraggiosa, estrema, eversiva, di curiosa volatilità e imprevedibilità, che radicalizza quel qualcosa di indefinibile e allarmante sempre presente in chi sa far ridere gli altri, che non ha paura di essere sgradevole e ricerca anzi la massima sgradevolezza come effetto: Jim Belushi in *About Last Night*; Bette Midler e soprattutto l'atroce irresistibile Danny De Vito in *Ruthless People* di Jim Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker; anche Dennis Hopper e la banda sgangherata che gli sta intorno in *The American Way* di Maurice Phillips. I registi di questi film, cultori della Neo-Volgarità, sono tutti trentenni: e chissà se vuol dire qualcosa.
Però i due attori che hanno stregato Venezia 1986 sono altri. Dexter Gordon, il musicista nero sessantaduenne debuttante nel cinema come protagonista di *Round Midnight* di Bertrand Tavernier, ha fatto innamorare tutti gli spettatori veneziani: che non finivano di esaltarne la presenza da principe, la dolce voce rauca e triste, il gestire e muoversi aristocratico, le bellissime lunghe mani, l'eroismo elegante nel recitare un uomo alla fine. E Sigourney Weaver, protagonista di *Aliens* di James Cameron: stella stellare, capitana coraggiosa, ragazza guerriera in lotta contro i mostri. Ardita, calma, intelligente, onesta, una donna non forte ma una che sa diventarlo per affrontare situazioni di vita e di morte. Laconica, seducente, irriducibile: perfetta eroina contemporanea, vero modello moderno e democratico di combattente, è piaciuta moltissimo a tutti gli spettatori. Vorrà dire che gli attori più amati, quelli apprezzati con il maggior abbandono entusiasta e con la maggiore ingenuità emotiva anche dalla gente abbastanza preparata e scettica, specialista e sofisticata che si ritrova alla Mostra di Venezia, sono stati quelli portatori di personaggi romantici, di emozioni primarie: l'artista morente per autodistruzione, la donna combattente e salvifica... E anche questo, chissà, significherà qualcosa.

Carlo Delle Piane, Sigourney Weaver, Dexter Gordon.

Rocha, il cineasta totale

Bruno Torri

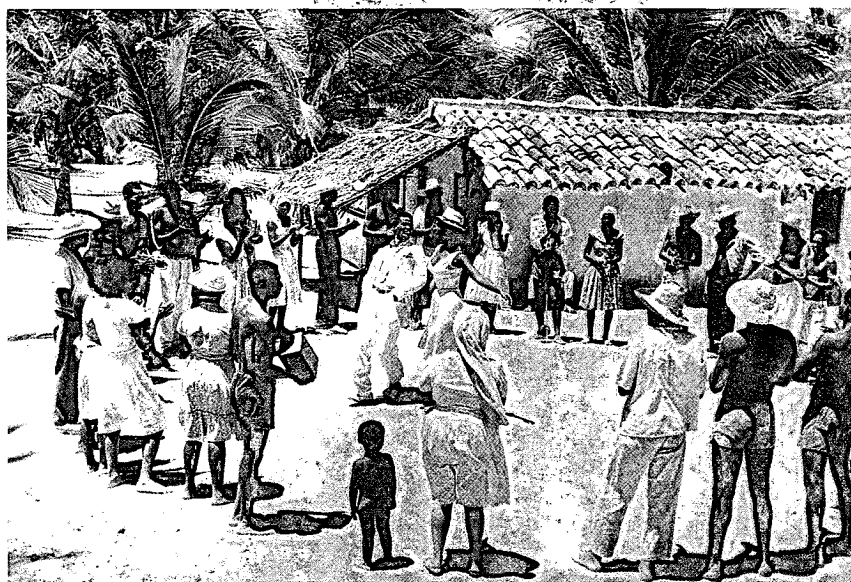
Il cinema di Glauber Rocha rivela la creatività più spontanea e, insieme, la ricerca più travagliata. Nei suoi film risultano sempre compresenti una grande libertà espressiva e una continua apertura al nuovo.
Artista geniale per «merito innato», Rocha era sempre animato da una inquieta tensione conoscitiva motivata soprattutto da un profondo impulso morale; il che aiuta a capire come nella sua opera, specie in quella più compiuta, la belleza e la verità diventino (funzionino come) un'endiadi, mentre vengono avvertite come connotazioni quasi conflittuali quando il valore estetico e quello significativo non appaiono completamente realizzati e integrati. Si può dire la stessa cosa affermando che Rocha — il quale visse e operò in tempi e luoghi che non consentivano a un artista davvero sensibile di trovare appagamento solo nell'arte — vedeva nella bellezza della forma artistica non soltanto un fine in sé autosufficiente, ma anche, e forse soprattutto, un mezzo per svelare la verità del mondo (del Brasile), per sollecitarne la conoscenza e il giudizio.
Rocha, insomma, sentì sempre la contraddizione, l'interiore lacerazione, tra la naturale vocazione al fare artistico (quando però «un discorso sugli alberi è quasi un delitto», come disse prima di lui un altro artista a lui molto caro) e il pressante bisogno di intervenire concretamente per modificare la realtà, che poi è il fare politico rivoluzionario. Tuttavia seppe trasformare questa contraddizione interiormente lacerante in una personalissima e difficile sfida, a un tempo etica ed estetica. E riuscì spesso a vincerla perché evitò due errori, due atteggiamenti sbagliati: quello di acconsentire a propositi autosacrificali, comprendendo che l'intellettuale (l'artista) non deve in quanto tale suicidarsi, bensì cercare di svolgere al meglio il proprio lavoro; e quello di trascurare il prima e il dopo dell'attività propriamente creativa, ben sapendo — e ricavando da questo sapere tutte le conseguenze pratiche — che le singole opere nascono (quando possono nascere) nella società e nella società devono poi agire, per cui il loro lungo itinerario richiede di essere indirizzato sempre dalla consapevolezza politica e dalla capacità organizzativa.
Infatti, l'alta produttività di Rocha, ciò che appunto evidenzia la sua volontà di non sfuggire a quella sfida tra inclinazioni soggettive e istanze oggettive, non è data soltanto dai suoi dieci lungometraggi e dai suoi sette cortometraggi, che pure costituiscono un patrimonio culturale qualitativamente rilevantissimo per un cineasta morto a soli quarantuno anni; la sua produttività è anche data, e fa tutt'uno con i suoi film, dai suoi cospicui scritti sul cinema, dal suo assiduo impegno come capofila del Cinema

Novo, dai suoi atti direttamente politici non raramente scandalosi e rischiosi. A pochi autori può riferirsi, come invece compete esattamente a Rocha, la definizione, da lui stesso più volte teorizzata, di cineasta totale; e nessuno come lui seppe vivere questa 'figura' con altrettanta determinazione e generosità.

Ha fatto dunque molto bene la Biennale/Cinema a dedicare quest'anno la sezione retrospettiva a Glauber Rocha. Più meritevole sarebbe stata se avesse prestato una più convinta attenzione agli aspetti filologici e organizzativi; ad esempio, approntando un catalogo più esauriente di quello predisposto, in un italiano estremamente approssimativo, dall'Embrafilm, o facilitando maggiormente la presenza del pubblico (basti dire, in proposito, che mentre tutti gli altri film del cartellone della Mostra erano programmati tre o quattro volte, quelli di Rocha lo erano una sola volta e sempre in concomitanza con altre proiezioni). In compenso la Biennale ha pubblicato una ricca antologia degli scritti di Rocha, scelti e prefati, con partecipe competenza e rigore esegetico, da Lino Micciché, il quale ha anche curato un altro volume (edito da Eri) comprendente un'ampia selezione del libro *Revolução do Cinema Novo*. Per cui si può ora disporre della traduzione dei più importanti contributi critici e saggistici di Rocha, contributi che possono servire e a pensare meglio il cinema e a capire meglio i film di Rocha stesso, in quanto molti di essi sono leggibili anche come esplicite o implicite dichiarazioni di poetica.

Ripercorrendo la biografia e la filmografia di Rocha emerge come primo, sorprendente dato la sua precocità che, neppure ventenne, gli permette di essere attivo in diversi campi: come attore teatrale, come giornalista cinematografico, come direttore di produzione, come regista di cortometraggi a carattere sperimentale. Tanto attivo che quando nel 1961, a ventidue anni, firma *Barravento*, il suo primo lungometraggio, in patria è già molto conosciuto, essendo anche riuscito a stabilire un ponte tra la nativa Bahya e Rio de Janeiro per appoggiare la *rivoluzione del Cinema Novo*, del movimento cioè che entro breve tempo, e grazie specialmente all'apporto multiplo di Rocha, porrà la parte più avanzata della cinematografia brasiliana in una posizione di rilievo nell'ambito delle *nouvelles vagues* che proprio in quegli anni Sessanta si affermavano in diversi paesi cambiando la 'scrittura' filmica e anche le modalità produttive.

Su *Barravento*, che lo stesso Rocha confessò di non riconoscere come del tutto suo, e non soltanto perché era stato iniziato da un altro regista, si può avanzare più di una riserva, particolarmente sulla strutturazione dello svolgimento narrativo; e tuttavia vi si possono già scorgere molti dei contenuti e dei modi che poi si ritroveranno come componenti costanti di altre sue opere successive. Inequivocabilmente di Rocha sono la tipicizzazione ideologica dei personaggi che non ne cancella le peculiarità psicologiche, le accensioni liriche, il senso del paesaggio, la trasparenza del messaggio politico; così come è inequivocabilmente sua la tematica dell'alienazione religiosa, o meglio, del «misticismo masochista» che impedisce al popolo di prendere coscienza del proprio stato e quindi di lottare contro i suoi nemici atavici: la fame, lo sfruttamento, il sottosviluppo.

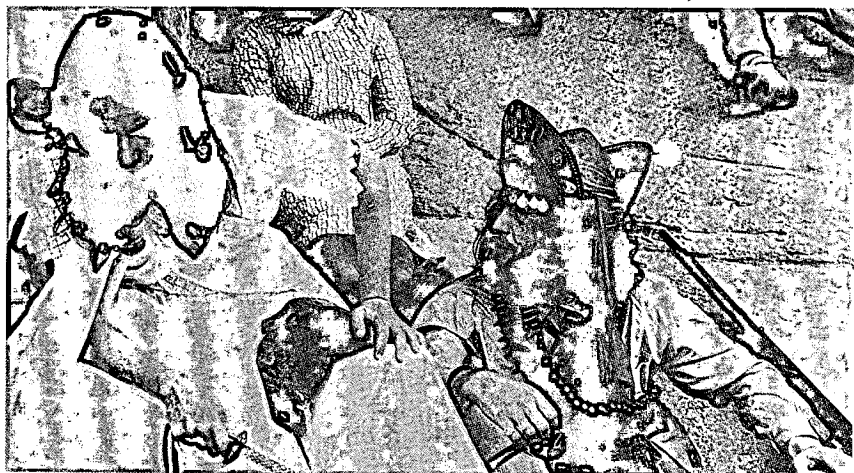
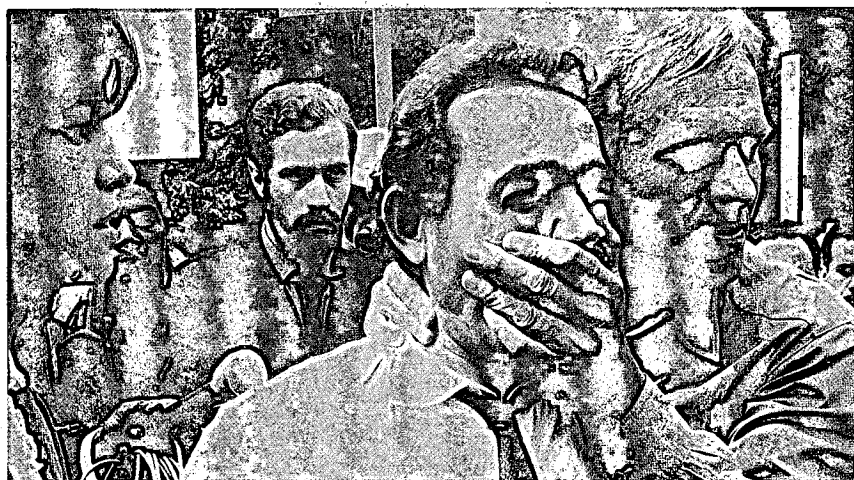
Due anni dopo *Barravento*, all'età in cui Ejzenštejn girava *La corazzata Potëmkin* e Welles *Quarto potere*, Rocha dirige *Deus e o diabo na terra do sol* (Il dio nero e il diavolo biondo), un capolavoro che accresce la sua autorità

Barravento

all'interno del cinema brasiliano e gli dà un prestigio internazionale. Passando come ambientazione dal villaggio di pescatori del suo film d'esordio al *sertão* nordestino, Rocha riprende il discorso avviato con *Barravento* per svilupparlo in un linguaggio maturo, straordinariamente composito e insieme compatto, riuscendo così a fondere la lucidità dell'impostazione, la densità semantica e la forza referenziale. Ciò che in *Barravento* era ancora schematico e semplificato, in *Deus e o diabo* viene arricchito e dialettizzato. La dialettica, in particolare, diventa ora il motore del cinema di Rocha: dialettico è il rapporto tra la materia trattata e la forma della trattazione; dialettica è la costruzione dei personaggi che non appaiono prefissati con una connotazione solo positiva o solo negativa per manifestarsi invece, nell'arco della vicenda, con tutto il loro carico di complessità e anche di ambiguità; dialettiche sono le relazioni tra i personaggi stessi per cui ognuno, pur definito in sé, vale anche come 'spiegazione' del comportamento degli altri; dialettica è l'articolazione del discorso ideologico, che così può svolgere una funzione maieuticamente pedagogica senza cessare di essere problematico. Con *Deus e o diabo*, Rocha non voleva fare soltanto un film bello e utile, ma anche molto importante: un film che rappresentasse una tappa fondamentale per tutte le cinematografie del Terzo Mondo. Un'interpretazione in tal senso è già autorizzata dall'ambiente e dalla trama del film.
Nel *sertão*, dove miseria, siccità, superstizione incatenano i contadini a una vita subumana, si svolge la storia del vaccaro Manuel il quale, senza ascoltare la moglie Rosa più capace di lui a scorgere le origini materiali dei loro mali, cerca la salvezza seguendo prima il 'santo' Sebastiano e poi il 'bandito' Corisco, per restare alla fine disperatamente solo dopo che entrambi verranno uccisi. Le due 'stazioni', le due tentazioni in cui cade Manuel, ancora 'colonizzato' economicamente e psicologicamente, sono appunto rappresentate da Sebastiano e Corisco, personaggi grandiosi

proprio per l'estremo fanatismo con cui perseguono la missione che si sono dati e che esercita un potere alienante su chi, come Manuel, ha bisogno di una promessa di riscatto. Ma a liberare dall'oppressione Manuel e Rosa non possono bastare l'irrazionalità religiosa, i falsi profeti, il dio nero (Sebastiano) e neppure la violenza cieca, il miraggio di una sanguinosa vendetta, il diavolo biondo (Corisco), poiché, come dice una canzone del film, «la terra è dell'uomo, non di Dio né del diavolo». Tuttavia la possibilità di restituire la terra all'uomo non dipende soltanto dall'abbandono delle illusioni che impediscono di vedere razionalmente (criticamente) la realtà e la Storia. Rocha suggerisce, anche con accenti utopici, l'esigenza di una rivoluzione sociale di cui occorre creare le premesse. In questa prospettiva acquista particolare peso un personaggio apparentemente secondario raffigurato da Rocha come un grumo di contraddizioni: Antonio das Mortes, l'assassino professionista, il «matador de cangaceiros» pagato dai latifondisti, il quale pur appartenendo alla parte avversa finisce per svolgere, in quanto momento antagonistico rispetto a Sebastiano e a Corisco, una funzione parzialmente liberatoria nei confronti di Manuel e Rosa, cui pure risparmia la vita non solo per pietà delle loro sofferenze, ma anche perché sa che «sono il popolo» e che il popolo un giorno riuscirà ad affrancarsi da solo.

Felice contaminazione di epos e lirismo, fantastico e realistico, precisamente orchestrato nell'impianto concettuale e nei rimandi metaforici, *Deus e o diabo* resta tra gli esempi più alti del cinema di poesia e come valida dimostrazione che i film politici possono e debbono essere fatti anche artisticamente. L'intenzione mai attenuata di Rocha di coniugare politica e arte (ma bisogna precisare: la grande politica e la grande arte) trova una conferma nel suo testo più famoso, quell'*Estetica della fame*, conosciuto anche come *Estetica della violenza*, che scritto dopo aver ultimato *Deus e o diabo* ne costituisce anche, indirettamente, un acuto commento, mentre direttamente intende porsi come manifesto del Cinema Novo. Si è spesso sottolineato che in quel testo Rocha voleva richiamare l'attenzione sulla fame e sulla violenza (sulla fame e sulla violenza del colonizzato, attraverso le quali deve farsi riconoscere dal colonizzatore); ma si è troppo spesso dimenticato che questi termini ne specificano un altro anch'esso determinante, appunto l'estetica, che da Rocha stesso non è mai stata intesa come un elemento aggiuntivo o esornativo, bensì come l'essenza stessa della cosa, il principio regolatore e unificatore.

Di ciò vi è ampia traccia anche in *Terra em transe*, il primo film urbano di Rocha, dove la politica, oltre che principale ragione espressiva, è parte costitutiva del contesto narrativo. Dietro questo film vi è il colpo di stato del 1964 che portò alla dittatura militare, la sconfitta della sinistra brasiliana e il dibattito allora accesissimo, non solo in Brasile, sulla militanza politica dell'intellettuale. In *Terra em transe* il protagonista è appunto un poeta in cui si incarnano le astratte aspirazioni, le concrete compromissioni, le velleità e le frustrazioni dell'intellettualità brasiliana progressista nelle intenzioni ma troppo spesso, per opportunismo o debolezza, connivente con i politici che mirano solo al potere e usano strumentalmente i bisogni e le speranze del popolo.

Fortemente critico verso la demagogia, il populismo e, in definitiva, il nullismo di tanto ceto politico brasiliano, Rocha non risparmia neppure il

Dall'alto, *Terra em transe; Deus e o diabo na terra do sol; O dragão da maldade contra o santo guerreiro.*

rivoluzionarismo unicamente verbale degli intellettuali che oscillano tra la conservazione dei privilegi legati al proprio status e l'assunzione di responsabilità politiche coerenti con l'ideologia proclamata, quindi radicali e coraggiose. Che Rocha in un certo senso salvi il suo 'eroe' facendolo morire, dopo avergli simbolicamente dato nella delirante agonia il viatico della lotta armata, non attenua, anzi, rafforza, l'indignazione per la distanza tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. Il significato ultimo del film si può ricercare in tutto quello che implica un rapido scambio di battute tra il protagonista e la sua donna (ancora una volta più consapevole e onesta), quando il primo si appella, inconsciamente per sé solo, alla «fame di assoluto del popolo» e la seconda gli risponde «la fame del popolo». Con *Terra em transe* Rocha passa dal poema epico di *Deus e o diabo* al dramma barocco, accentuando la propria tendenza stilistica ai sovratoni, alla dismisura, all'eccesso; e facendo compiere un altro passo in avanti all'identificazione della realtà brasiliana, qui colta soprattutto in ciò che la denota negativamente, e quindi al processo di decolonizzazione culturale del suo paese.
Confermando il suo straordinario talento inventivo, Rocha gira nel 1968 (ma lo monterà solo nel 1972) il suo film più anomalo e, per così dire, più privato, *Cancer*: un'opera per molti versi sperimentale in cui risaltano la dilatazione del tempo cinematografico ottenuta con l'impiego insistito del piano-sequenza, la teatralizzazione dello spazio scenico, l'uso del set come laboratorio per le calcolate improvvisazioni degli attori, oltre che dello stesso regista. Ma anche in questo piccolo film 'cineamatoriale', realizzato quasi per divertimento, senza sceneggiatura, in 16 mm e suono diretto, praticamente a costo zero, Rocha non rinuncia a chiamare in causa il reale affrontando, in tutte le loro molteplici implicazioni, due temi fondamentali come la violenza e l'emarginazione sociale, temi che in Brasile, e in generale nei paesi sottosviluppati, appartengono ancora alla più normale quotidianità.
Se *Cancer*, come disse il suo autore, «non è stato fatto per gli schermi commerciali», il film successivo, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (in Europa intitolato *Antonio das Mortes*), è invece quello che cerca maggiormente il contatto con il (suo) pubblico. Concepito e realizzato per esaltare le potenzialità emotive e comunicative del linguaggio filmico, *O dragão da maldade* punta a risultare un film popolare senza rinunciare allo statuto artistico, quindi senza rinunciare alla sincerità espressiva e all'elaborazione formale. Soltanto che ora Rocha mette nel film — che è anche il suo primo a colori — più azione, più ricchezza scenografica, più toni favolistici, e inoltre recupera e rivaluta i remoti miti afro-brasiliani del suo popolo. Non solo: *O dragão da maldade* è anche il film più diretto e affermativo di Rocha, quello in cui lo sguardo del regista è più frontale e il messaggio, politico e culturale, più esplicito.
Centrato su Antonio das Mortes, un personaggio tanto possente e controverso da diventare un destino, e ambientato negli stessi luoghi di *Deus e o diabo* (ma vent'anni dopo, cioè negli anni Cinquanta, quando anche nel *sertão* è avviata una prima fase di industrializzazione), *O dragão da maldade*, rispetto al suo antecedente, rivela nell'autore uno spostamento d'ottica molto rilevante, poiché mentre quel film era contrassegnato dall'opposizione tra ragione e misticismo, cioè tra una funzione positiva/

progressiva e una funzione negativa/regressiva, questo invece propugna la reciproca influenza, la compenetrazione di ragione e misticismo. Questa nuova ottica è da Rocha stesso considerata un completamento-sviluppo di quella precedente, che non è ripudiata ma, appunto, superata; e questa nuova ottica trova anche un avallo teorico in un breve scritto del 1971, *Estetica del sogno*, dove è da notare, confrontandolo a *Estetica della fame*, la permanenza del termine estetica, mentre la sua specificazione (il sogno) non cancella bensì integra e potenzia quella precedente (la fame), nel senso che reclama l'esigenza di un'arte veramente (integralmente) rivoluzionaria che contribuisca alla sconfitta di tutte le forme di oppressione e di repressione: «*Arte rivoluzionaria* (in corsivo nel testo) dev'essere una magia capace di ammaliare l'uomo a tal punto da non fargli sopportare più di vivere in questa realtà assurda».

Va subito detto che questa rivendicazione del valore vivificante e liberatorio dell'irrazionale, dell'istintuale, dell'onirico, del subconscio — che peraltro Rocha aveva lasciato affiorare, magari contraddittoriamente, anche nei suoi film precedenti — non si è sempre tradotta nella scrittura filmica in esiti pienamente convincenti, né sotto l'aspetto della resa estetica, né sotto quello della pregnanza espositiva. Ma va anche aggiunto che i film successivi appartengono a un periodo particolare, e per molti riguardi infelice, di Rocha, il periodo dell'esilio (peraltro intervallato da brevi ritorni in patria), da Rocha stesso voluto come risposta all'invivibilità del suo paese dopo che nel 1968 un altro colpo di stato aveva reso ancor più chiuso e feroce il regime dittatoriale.

I film dell'esilio sono *Der leone have sept cabeças* (1970), *Cabezas cortadas* (1971), *Historia do Brasil* (1974), *Claro* (1975). Lasciando da parte *Historia do Brasil* per le sue caratteristiche affatto speciali essendo un film di montaggio con argomento e repertorio interamente brasiliani, le altre tre opere, che pure sono tra di loro diversissime per scelte contenutistiche e soluzioni formali, provocano un'identica impressione: che sia presente in tutte un di più di programmaticità e di retorica volte a supplire alla carenza di ispirazione: quasi che a Rocha fosse venuta meno la necessità poetica che animava i suoi film precedenti; quasi che, non avendo più il Brasile come materiale profilmico e 'vissuto' da interrogare continuamente, gli fosse mancata la principale spinta creativa, nonché l'identità da ricercare e proporre. Che quello dell'esilio sia per Rocha un periodo di sbandamento, di confusione, e anche di più o meno confessata disperazione, lo dimostrano proprio i difetti di *Der leone*, di *Cabezas cortadas*, di *Claro*, difetti che nell'economia di questi film contano più dei pregi che pure non mancano.

In *Der leone*, che di questi tre film resta comunque il più consistente, Rocha cerca di assimilare la lezione brechtiana e godardiana al suo immaginario poetico per costruire un teorema politico molto cifrato (ma abbastanza facilmente decifrabile) che, però, non aggiunge molto a quanto già poteva essere saputo e condiviso. Ambientato in Africa, basato sulle intrecciate relazioni di personaggi-simboli che 'enunciano' teatralmente i diversi modi di essere (di agire) all'interno dell'imperialismo e della sua antitesi rivoluzionaria e internazionalistica, il film ambisce a costituirsi come esempio probante di cinema tricontinentale, ma finisce per apparire caotico nell'espressione e generico nei significati, soprattutto in conseguenza dell'insuf-

ficiente approfondimento analitico. La riduttiva e approssimativa rappresentazione della realtà storica sociale, derivante anche dalla 'brasilizzazione' dell'Africa compiuta dal regista, non dota *Der leone* della proprietà che maggiormente dovrebbe qualificare un film dichiaratamente politico, cioè l'efficacia, cioè la capacità di richiamare l'attenzione, la partecipazione e il dibattito sui problemi (politici) ritenuti prioritari.
Tenuto su tutt'altri registri espressivi, anche *Cabezas cortadas* conferma la crisi creativa di Rocha, appena mascherata dall'esuberanza progettuale e operativa. Tematicamente imperniato sulla paranoia del Potere (raffigurato in un dittatore esiliato che complotta vanamente per tornare in patria), *Cabezas cortadas* è surreale, allegorico, melodrammatico, grottesco, ma senza trovare congruità stilistica e intensità poetica; mentre i dati politici del film non trovano, a loro volta, una precisa determinazione, risolvendosi, come evidenzia anche l'ottimistica conclusione (il popolo che giustizia il tiranno e prende il potere), nella forzatura narrativa e nel volontarismo ideologico. Ancor più afasico poeticamente e sterile politicamente appare *Claro*, che potrebbe essere definito un quaderno di appunti del regista e un reportage su Roma, vista, anche emblematicamente, come centro di corruzione e decadenza, dove la verità (l'umanità) residuale è da ricercare ormai soltanto nelle borgate.
Realizzato da Rocha in collaborazione con Marcos Mendeiros, un leader del movimento studentesco brasiliano, *Historia do Brasil* costituisce invece un'eccezione nel cinema dell'esilio, non solo per la sua appartenenza a un 'genere' distinto, ma anche e soprattutto perché ha consentito a Rocha stesso di ristabilire un rapporto, sia pure mediato, con il suo paese. Per ripercorrere la storia del Brasile, soffermandosi sempre maggiormente sugli avvenimenti via via che si avvicinano al presente, Rocha e Mendeiros si avvalgono di diverse fonti documentali per scegliere i 'reperti' visivi più adatti al commento caratterizzato da un taglio esplicativo-dichiarativo. Adottando un punto di vista che è a un tempo politico ed economico, culturale e sociologico, gli autori conferiscono al film un alto tasso informativo senza trascurare la riflessione sulla stessa materia trattata.
In *Historia do Brasil* traspare lo sforzo di conciliare l'obiettività analitica con la tendenza ideologica, e anche questa impostazione fa acquisire al film stesso una portata 'didattico-agitatoria', che giustifica il suo aprirsi finale — in una sorta di postfazione costituita da una discussione tra gli stessi autori mentre scorre un flusso di immagini della contemporaneità brasiliana — alla speranza attiva di un nuovo ciclo storico in cui il popolo, non più costretto a sfogare soltanto nei rituali collettivi (il samba, la macumba, il carnevale, il calcio) la sua vitalità e la sua rabbia, possa recitare finalmente il ruolo di protagonista. Seppure non del tutto condiviso da Rocha, la cui collaborazione con Mendeiros non fu priva di contrasti, *Historia do Brasil* rimane un ottimo modello di documentario storico, che dice tante cose senza scadere nel superficiale ed esibisce una presa di posizione netta senza contravvenire al problematicismo indispensabile per rendere fruttuosa e veritiera un'interpretazione storica.
Quanto il Brasile rappresentasse la linfa del miglior cinema di Rocha è comprovato dai film girati dopo il definitivo ritorno in patria, ritorno deciso dal regista dopo le prime aperture democratiche concesse dal regime militare e sollecitate, dall'esilio, dallo stesso Rocha con interventi

Dall'alto, *Der leone have sept cabeças; Cancer; Cabezas cortadas.*

pubblici che all'epoca suscitarono anche accese polemiche. Il primo film nuovamente brasiliano è lo splendido cortometraggio *Di Cavalcanti* (1977), in cui il regista, con straripante lirismo, trasforma la veglia funebre del pittore "Di" in una esorcizzazione della morte.
Il tortuoso ma proficuo percorso dell'arte di Rocha si conclude con un film che, senza la prematura scomparsa del regista, avrebbe potuto significare l'inizio di una nuova svolta, forse la più originale e importante. Poiché certamente originale e importante è *A idade da terra* (1980), un film che appunto può essere considerato come una Genesi, ma che ormai è da vedere anche come un Compimento, in primo luogo di tutta l'opera di Rocha. E d'altronde, tra le numerose chiavi di lettura idonee ad avvicinare *A idade da terra* vi è anche quella di poterlo valutare come una summa-ripensamento del precedente cinema dell'autore. Inventariando gli argomenti toccati e le procedure 'linguistiche' adottate in *A idade da terra* si finirebbe per compilare un indice comprendente, anche, tutti i principali 'materiali' lavorati da Rocha nei suoi vent'anni di attività registica; soltanto che ora risultano collocati all'interno di una diversa concezione del mondo e di una diversa concezione del cinema.
Nel suo ultimo film Rocha ripropone molte delle tipologie di suoi precedenti personaggi, riutilizza molti dei 'suoi' attori, rivisita ambienti già altre volte raffigurati, affronta ancora i temi del sottosviluppo, della miseria materiale e spirituale delle masse oppresse, dell'assoggettamento culturale, delle ascendenze mitico-religiose; e ancora: in *A idade da terra* il *pastiche* stilistico consente un liberissimo ricorso alle più diverse tecniche espressive, in passato già praticate di volta in volta dal regista, per cui vi è tutto un alternarsi, o contaminarsi, di sequenze dove si sente molto la cinepresa, di prolungati piani-sequenza con la camera fissa e la messa in scena teatrale, di cadenze epiche e di squarci lirici, di lunghe carrellate che aprono grandi spazi e di inquadrature-flash montate a un ritmo velocissimo, di parti 'saggistiche' e di altre 'diaristiche'. Quello che risulta nuovo — ed è quello che più affascina — è il modo in cui tutti questi, e altri, elementi vengono composti, ovvero, come *A idade da terra* diviene un'opera aperta al massimo a una pluralità di interpretazioni, tanto da legittimare l'impressione che Rocha intendesse creare un cosmo multiforme (polisenso), ma ancora *in fieri*, ancora necessitante della rappresentazione del caos da cui proviene e che dovrà totalmente trascendere.
Lo stesso Rocha aveva definito il suo film «un poema epico-didattico sulle contraddizioni socio-politiche del mondo contemporaneo». In effetti, questa definizione è solo in parte pertinente, poiché se, da un lato indica troppo rispetto a quel che nel film c'è davvero, da un altro lato non segnala tutto quel che contiene, dal momento che *A idade da terra* è anche un'inchiesta storico-sociologica, un pamphlet politico, una confessione privata dell'autore, e persino, in un certo senso, una manifestazione di fede. Il film è tutte queste cose appunto perché si avvale di una pluralità di linguaggi, che gli assicurano una continua spinta centrifuga, perché fa leva sulla dialettica tra caos (disordine) e cosmo (ordine), e anche perché l'autore tende costantemente a confondersi, a identificarsi completamente, anche dall'interno, con esso. Per *A idade da terra* non è esagerato parlare di titanismo creativo; e un film siffatto non può non incontrare — come infatti ha incontrato — resistenze e incomprensioni in quanto, scartando

A idade da terra

moltissimo dalla norma, appare lontano anni-luce non solo dal cinema commerciale, ma anche da quello che, pur esteticamente motivato, continua ad adoperare codici consolidati.
Visionario e profetico, *A idade da terra* sembra anche proporsi, con la sua erranza discorsiva che illumina da diverse angolazioni le «contraddizioni socio-mistiche del mondo contemporaneo» (da Rocha tutto condensato nella realtà, e nel passato, del Brasile), come annuncio di una nuova era, di un futuro felice. Con una diversa prospettiva, passando (ma senza distacco) dall'escatologia marxista a un sincretismo filosofico-religioso in cui il cristianesimo primitivo è la nota dominante, l'arte pur sempre dionisiaca di Rocha, mentre demistifica i mali provocati dall'imperialismo e dalle strutture verticistiche del potere, fa avvertire la necessità e l'urgenza di realizzare il «sogno di un cosa» inteso ora come resurrezione; resurrezione di tutto ciò che di più umano vi è nell'uomo e che nei secoli è stato spossessato dalla Storia, dal suo «tempo morto». Per l'ultimo Rocha la rivoluzione politica deve inverarsi in una rivoluzione antropologica volta a consentire il pieno risarcimento della natura umana, cioè a soddisfare le pulsioni del corpo e le aspirazioni dello spirito. Questa utopia diventerà concreta se, come dice Rocha nel film, «la libertà verrà dall'amore, non dalla violenza»; altrimenti il destino dell'umanità sarà la catastrofe.
Il rischio che si corre cercando di parafrasare *A idade da terra* è quello di ridurlo troppo o, ma è quasi lo stesso, di razionalizzarlo troppo. A ben vedere, assieme a una 'ermeneutica', il film sembra pretendere, un''erotica', sia per meglio coglierne i valori audiovisivi, sia per meglio aderire alla curvatura irrazionalistica, all'esaltazione tropicalistica, alla sensibilità panica che lo pervade. Questo duplice approccio non impedisce di notare quanto nel film può ritenersi 'disturbante' (le ridondanze, la simbologia a volte troppo criptica), mentre accresce le possibilità ricettive, facendolo esperire con il desiderio di capire e con un sentimento di festa. *A idade da terra* merita, e consacra, il riconoscimento che tutta l'opera di Rocha ha saputo guadagnarsi; il riconoscimento, nonostante cadute, squilibri, stridori, della sua grandezza e della sua durata.

SAGGI

Tarkovskij, le cifre della poesia

Sauro Borelli

Nel 1983 con *Nostalghia*, nel 1986 con *Sacrificatio*, Andrei Tarkovskij tentò vanamente la sorte per avere dal Festival di Cannes una consacrazione netta, inequivoca. Non ha avuto fortuna. Per congiunture malaugurate, la Palma d'oro è toccata sempre ad altri cineasti. Non del tutto immeritevoli, ma comunque in subordine indubbio rispetto all'accertato talento dell'autore sovietico, nel frattempo emigrato, suo malgrado, all'estero. Eppure, a Tarkovskij è venuta, in compenso, una consacrazione forse più significativa, assolutamente preziosa come l'insospettata, devota attestazione di stima palesata da un cineasta reputato quale meritatamente è Ingmar Bergman. «Quando scoprii i primi film di Tarkovskij» ebbe a spiegare il maestro svedese, «fu per me un miracolo. Mi trovai, all'improvviso, davanti alla porta di una camera di cui fino allora non avevo la chiave. Una stanza dove avrei voluto sempre entrare e dove egli stesso (Tarkovskij) si muoveva con tutto l'agio. Mi sentii incoraggiato, stimolato: qualcuno aveva espresso ciò che avevo sempre voluto dire senza sapere come. Se Tarkovskij è per me il più grande, è perché egli dà al cinema — nella sua specificità — un nuovo linguaggio che gli consente di catturare la vita come apparenza, la vita come sogno»[1].

Sulla scorta di simile irripetibile 'malleveria' non sono peraltro comprensibili le reiterate traversie che Tarkovskij e il suo cinema trovarono sempre sulla loro strada, specie nell'ambito mondano-mercantile del Festival di Cannes. Giusto, quindi, per spiegare, per capire tale avverso 'destino' possiamo rifarci alla più recente edizione della prestigiosa rassegna cinematografica francese per cogliere anche approssimativamente il senso posto e riposto di una storia, parrebbe, inestricabile. Bizzarria del caso o paradossale enigma delle coincidenze? Riassumiamo in estrema sintesi i fatti.

---

[1] Da un allegato al press-book in francese di *Le sacrifice*, distribuito a critici e giornalisti al Festival di Cannes '86.

Cannes '86, 39° Festival internazionale del cinema. In lizza per la Palma d'oro, nella rassegna ufficiale, due opere per se stesse significative: *Sacrificatio* di Andrej Tarkovskij, *Runaway Train* di Andrej Končalovskij. Si tratta cioè di cineasti sovietici. Ognuno dei due, a suo modo, transfuga dall'Urss, dalla cultura, dalle consuetudini che gli erano state proprie per buona parte della vita. Dislocati e operanti, il primo in Europa, il secondo in America, entrambi veleggiano attorno ai cinquant'anni. Si tratta inoltre di pellicole di composita matrice produttiva. *Sacrificatio* risulta in effetti realizzato per conto di un *pool* franco-svedese, mentre *Runaway Train*, pur essendo ufficialmente americano, vanta un cast tecnico-artistico cosmopolita: soggettista d'eccezione è il maestro giapponese Akira Kurosawa, coproduttore è l'italiano Fernando Ghia, interprete e direttore della fotografia sono, infine, gli svedesi Erland Josephson e Sven Nykvist.
Naturalmente a Cannes '86 l'impatto, le emozioni suscitati dall'uno e dall'altro film si sono dimostrati subito intensi, ma di opposto segno proprio per il discrimine, e tematico e stilistico, esistente tra l'opera di Tarkovskij e quella di Končalovskij. *Sacrificatio*, cinema sapientissimo, fitto d'impervi significati, si sublima in un apologo morale austero prospettato con abbaglianti, visionarie illuminazioni poetiche. *Runaway Train*, un *actionmovie* concitatissimo e cruentissimo, procede invece, con suggestioni e irruzioni spettacolari forse più corrive, nel proporzionare sullo schermo una 'canzone di gesta' tutta attuale, tutta allarmante, dai riverberi metaforici a volte fin troppo schematicamente prefigurati. Sta di fatto, insomma, che Andrej Tarkovskij e Andrej Končalovskij, pur se indirettamente, e senz'altro involontariamente, sono parsi, perlomeno agli osservatori più attenti, non tanto gli antagonisti, quanto piuttosto i deuteragonisti di una vicenda, a dir poco, sconcertante. Affermazione, questa, del tutto lecita, sol che si pensi alle comuni ascendenze formative-professionali di Andrej Tarkovskij e Andrej Končalovskij. L'uno e l'altro approdati al cinema nei primi anni Sessanta, dopo personali e un po' disorientate esperienze esistenziali abbastanza eccentriche rispetto alla disciplina della settima arte, trovarono presto, grazie al determinante insegnamento di 'padri nobili' quali Aleksandr Dovzenko e Mikhail Romm, la loro più autentica vocazione. Appunto, il cinema. E, sintomaticamente, Tarkovskij e Končalovskij si cimentarono fin dagli inizi in una complice collaborazione sfociata, prima, nella comune sceneggiatura del saggio di regia *Il rullo compressore e il violino* (1960) e, quindi, nella successiva, più densa fatica del soggetto e della sceneggiatura della memorabile opera seconda *Andrej Rublev* (1966), lavori questi tra i più tipici, caratterizzanti del fervore creativo innovatore dello stesso Tarkovskij già postosi risoluta-

mente in luce, tra l'una e l'altra realizzazione ora citate, col film tutto eterodosso, intrinsecamente trasgressivo *L'infanzia di Ivan* (1962).

In qualche misura, anzi, *L'infanzia di Ivan* costituì verosimilmente il cuneo che, via via spinto più a fondo, determinò poi la progressiva separazione tra la poetica tendenzialmente spiritualistica, larvatamente irrazionalistica dello stesso Tarkovskij e quella più intimistica, classicamente 'umanistica' (più precisamente, cecoviana) cui si rifà Končalovskij fin dalle sue ispirate, originali prove iniziali, *Il primo maestro* e *Storia di Asja la zoppa*. Si è detto significativamente, giusto a proposito di questo 'distacco' operato da Tarkovskij, nel momento stesso in cui, con la sua ricerca, il suo stile, rivisita luoghi e miti all'apparenza intoccabili o troppo frequentati del mondo sovietico: «Mette in causa una cultura che... divinizza la ragione. Ma il suo umanesimo ignora le classi e le loro lotte (che pure erano presenti in *Rublev*), e si fonda su un'idea dell'uomo astratto, eterno. Il solo motore della storia, secondo lui, resta la coscienza individuale. L'analisi storica è, dopo tutto, la grande assente dai film di Tarkovskij. Il passato vi è esaltato (infanzia, tradizione, ricerche spirituali) e condannato (per le sue sofferenze). Tutti i suoi personaggi sono presi dalla storia ma non possono agire su di essa. Privato e collettivo costituiscono due sfere separate. Destoricizzata, la guerra, nell'*Infanzia di Ivan*, è solamente *condizione* tragica e assurda. E quando la storia è ritrovata — come nello *Specchio* — è a vantaggio della 'russità' delle dottrine e delle convinzioni slavofile sulla missione della Russia santa e pagana»[2].

Una condizione esistenziale ossessiva

Il giovanile sodalizio tra Tarkovskij e Končalovskij si esaurisce dunque in una convergenza accidentale, episodica, contingente, anche se, nel corso degli anni, e particolarmente in occasione della ricordata coincidenza e concomitanza delle presenze delle loro opere ultime a Cannes '86, affiorano in trasparenza certi 'percorsi' segreti, talune 'costanti' occultate che, se indagati a fondo, potrebbero forse rimettere in discussione tanto il ribadito 'spiritualismo' di Tarkovskij quanto la presunta mondanità, l'ostentato cosmopolitismo (e persino cinismo) di Končalovskij. In altri termini, porre mano e mente al cinema di Tarkovskij implica, d'immediato riflesso, proiettarsi sul terreno accidentato e oltremodo problematico della totalità del vissuto. Con tutto ciò che tale avventura

---

[2] Gian Luigi Rondi, *Domande a 49 registi*, Torino, Sei, 1975.

tarkovskiana comporta necessariamente di cimenti narrativi, dialettici e, se si vuole, poetici spericolatamente tesi a cogliere, a penetrare la complessità, la contraddittorietà estreme d'una condizione esistenziale unica, irripetibile, volta ossessivamente verso mete, approdi assoluti. E, perciò stesso, irraggiungibili, angosciosamente frustranti.

A un rigoroso sguardo retrospettivo, peraltro, non dovrebbe sfuggire, anche col supporto di cognizioni esegetiche oggi ampiamente acquisite, che il 'codice genetico' di simili 'stimmate' del cinema più maturo di Tarkovskij — pensiamo già al trittico emblematico *Solaris*, *Lo specchio*, *Stalker* — è certamente 'immanente' nel mediometraggio d'esordio *Il rullo compressore e il violino*, realizzato come saggio di regia nel '60 e tempestivamente premiato alla Mostra veneziana di quello stesso anno. Sintomaticamente, proprio riguardo a questo stesso film degli inizi, Achille Frezzato osserva, nella sua sagace monografia su Tarkovskij pubblicata dalla Nuova Italia nella benemerita collana del "Castoro-Cinema", «... a un certo punto del racconto, una mela viene colta in primo piano: è il regalo che una bambina fa a Sasa, il piccolo protagonista del racconto, uno studente di violino che poco dopo deve affrontare l'esame. Egli assaggia, prima della prova, prima di conoscere se stesso, il 'frutto della sapienza' ed il suo ardire viene punito: non supererà l'esame, uscirà sconsolato dalle stanze ordinate, lucide, imponenti in cui ha sede la scienza. Come un minuscolo Adamo abbattuto e deluso, si aggira per la città, finché riconquista fiducia in se stesso nell'incontro con un operaio, addetto alla manovra di un rullo compressore, con cui avvia una calda amicizia»[3]. Al di là dell'evidente e un po' convenzionale *happy few*, non si può passare sotto silenzio quell'aurorale gesto trasgressivo, anti-istituzionale, polemicamente teso a soppiantare la scienza come entità astratta, immodificabile. E s'intravede, appunto, in tale stesso gesto l'embrionale eccentricità ed estraneità anche e soprattutto del successivo cinema di Tarkovskij rispetto a ogni arido scientismo, alle statuizioni schematiche quanto sterili di una razionalità praticata, vissuta come un'abitudine, una desolante routine e non già come sempre più avanzato, arrischiato cimento con l'ignoto, col futuro.

L'infanzia di Ivan, in questo senso, segna addirittura la chiave di volta determinante di tutta una serie di ulteriori sviluppi sia del cinema, sia delle scelte esistenziali operate via via da Tarkovskij nel corso di una carriera e, ancor più, di esperienze personalissime contrappuntate da vicissitudini, traversie ininterrotte. Burocrati di proterva, pervicace ottusità culturale e funzionari di vista politica

---

[3] Achille Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

corta, oltreché 'costitutivamente' refrattari al 'nuovo' e alle sperimentazioni più geniali, si esercitarono infatti, da subito nel loro stolido 'gioco al massacro' contro Tarkovskij, il suo cinema e, massimamente, contro ogni idea, ogni soluzione formale innovatrice che, variabilmente fuse col fulgore visionario, la densità narrativa, la già magistrale sapienza registica dello stesso autore, si consolidarono a suo tempo in opere d'epocale incidenza quali *L'infanzia di Ivan* e *Andrej Rublev*.

Sul significato profondo non meno che sull'impressione sconvolgente suscitati immediatamente al primo apparire in Occidente — a Venezia nel '62, ove otterrà *ex aequo* il Leone d'oro con il coevo *Cronaca familiare* di Zurlini — dal film *L'infanzia di Ivan* basti ricordare, tra le tante eccezionali reazioni, la singolare polemica innescata sul giornale «l'Unità» tra Ugo Casiraghi, l'autorevole critico cinematografico del medesimo foglio (allora diretto da Mario Alicata), e il celebre filosofo Jean-Paul Sartre vivamente dispiaciuto degli addebiti, sul piano specifico dei carenti 'contenuti' ideali e delle forzature narrative, mossi dallo stesso Casiraghi al controverso film di Tarkovskij.[4]

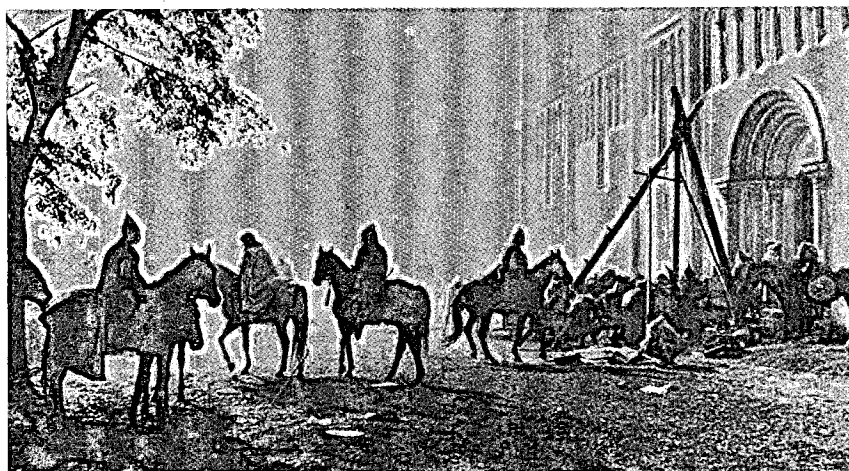
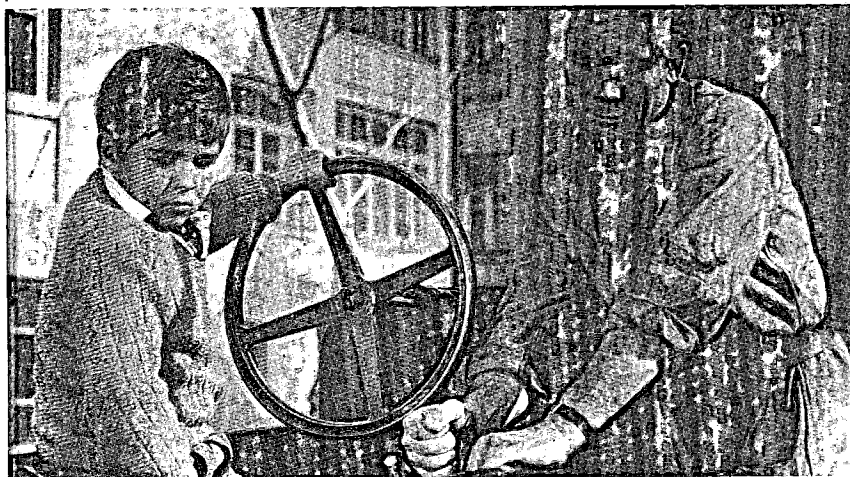
In particolare, com'è stato ribadito anche recentemente sull'«Unità»[5], la materia e i modi del contendere non sconfinarono mai al di fuori di una nobile, civilissima disputa. La riprova è implicita nelle cose scritte da Venezia '62 da Casiraghi, ove era detto a chiare lettere come Tarkovskij pensasse «più a far poesia con il cinema, che a rendere nella sua reale spietatezza la tragedia di un'infanzia 'fucilata' dalla guerra». E come ci si aspettasse, invece, dall'allora giovane Tarkovskij «una minore maestria nell'uso della macchina da presa, nella composizione delle immagini, nei morbidi effetti fotografici, ma uno slancio maggiore nella tematica»[6]. Osservazioni critiche, come si può constatare, forse severe ma sicuramente non immotivate, e tantomeno pretestuose. Casiraghi, d'altronde, era tanto convinto di simili valutazioni da argomentare in un più tardo intervento sull'*Infanzia di Ivan*, anche dopo l'appassionata perorazione di Jean-Paul Sartre a favore del film fatto oggetto di rozzi attacchi censori soprattutto in Urss: «Tarkovskij non è stato in grado di storicizzare il destino del protagonista e di lanciare un ponte di comunicazione tra quella terribile fine immatura e la sua (la nostra) presente, e non certo lirica, maturità».

La *querelle*, insomma, coinvolgeva, oltreché il film di Tarkovskij, anche radicati principi sui 'massimi sistemi'. Non a caso Jean-Paul

---

[4] Jean-Paul Sartre, Lettera all'«Unità», 9 ottobre 1962.

[5] Alberto Crespi, «l'Unità», 8 ottobre 1982.

[6] Ugo Casiraghi, «l'Unità», 2 settembre 1962.

Dall'alto, *L'infanzia di Ivan, Il rullo compressore e il violino, Andrej Rublev.*

Sartre rivendicando la compiuta verità, il tragico splendore del film di Tarkovskij così argomentò con caloroso fervore: «Follia? Realtà? L'una e l'altra: in guerra tutti i soldati sono folli; il bambino mostro è una testimonianza obiettiva della loro follia perché lui è il più folle. Non si tratta dunque né di espressionismo né di simbolismo ma di un modo di raccontare che l'argomento stesso esige, e che il giovane poeta Voznesenski chiamava 'surrealismo surrealista'...»[7]. Locuzione, quest'ultima, polivalente, sicuramente efficace — escogitata com'è proprio in contrapposizione col famigerato 'realismo socialista' di zdanoviana memoria, nei primi anni Sessanta ancora in lussureggiante rigoglio in Urss — poiché se così, nuda e cruda, non vale più di un'azzeccata battuta, nel suo effetto riflesso offre in compenso sconfinati, acquietati spazi al fertile spirito di tolleranza, a incondizionate speculazioni esegetiche.
Esperito, comunque, il basilare cimento dell'*Infanzia di Ivan*, Tarkovskij si lancia poi nell'epica fatica di *Andrej Rublev* (1966). È, questo, un film di oltre tre ore su un pittore russo di icone della prima metà del Quattrocento, in cui non si vede mai il pittore dipingere. E se si escludono gli otto minuti finali, che riprendono a colori la *Trinità* e le altre opere lasciate dall'artista, è un film in bianco e nero. Nodo morale e ideale del vasto racconto cinematografico è il rapporto dell'artista, di ogni artista con il proprio tempo: con il potere e con il popolo; la stessa funzione dell'arte (consolatoria? liberatoria?) è posta in discussione. Dal punto di vista narrativo, due sono i centri focali: il primo è l'assalto dei tartari (alleatisi con l'ambizioso fratello del granduca) alla città di Vladimir. Ne conseguono stragi orrende, torture, violenze senza nome; l'affresco del "Giudizio Universale", frutto di fatica, dubbio, angoscia viene distrutto, e, per difendere una povera ragazza, il pio Andrej è spinto a uccidere. Donde la sua crisi, il suo silenzio.
Rublev riacquisterà la fede nella propria missione solo assai più tardi, assistendo — e questa è la seconda pagina essenziale dell'opera — alla costruzione d'una grande campana, della quale è fonditore un ragazzo, nella cui giovanile audacia e trepidazione il pittore si specchia, come ritrovandosi. Al primo rintocco della campana è presente l'ambasciatore di un civilissimo stato italiano dell'epoca; e sentiamo quegli uomini raffinati esprimere, nella nostra lingua, il più sdegnoso scetticismo sulla possibilità che, da quella «baraonda» (il gruppo dei costruttori e, più in generale, la Russia), nasca qualcosa di buono. Ma il grave suono del bronzo vince le loro parole. Raramente un simile omaggio, così sofferto e

---

[7] Jean-Paul Sartre, Lettera all'«Unità», cit.

sincero, era stato reso da un artista al suo paese. *Andrej Rublev* riconduce, anche per tale riguardo, alle opere 'storiche' di Ejzenštejn, di cui rinnova la tensione figurativa, il ritmo ampio e solenne delle scene 'di pace', la nervosa concitazione delle battaglie, la intensa espressività dei primi piani, la forza emblematica dei dettagli, la capacità di far assumere, all'aneddotica di un'epoca lontana, valore e vigore di simbolo, di metafora calzante alle ragioni e alle passioni moderne.
Andrej Rublev destò subito, in patria, le più ruvide cure di censori ottusi e incompetenti. Girato tra il '65 e il '66, terminato nel '67, il film riuscì ad approdare fugacemente al Festival di Cannes soltanto nel '69, riscuotendo oltretutto unanime plauso e, benché fuori concorso, il riconoscimento reverente della critica cinematografica internazionale. In Urss, *Andrej Rublev* poté uscire in programmazione normale non prima del gennaio '72. E anche in quell'occasione burocrati accecati dal conformismo, spaventati da tanta 'novità', ebbero l'impudenza di rimproverare al film in questione l'eccessiva lunghezza, raffigurazioni troppo violente, infedeltà storica e divagazioni mistiche. Tutti addebiti palesemente pretestuosi, volti più a nascondere il disorientamento, se non proprio lo spavento dei censori, che non a individuare, condannare inesistenti 'colpe'.

Una svolta radicale

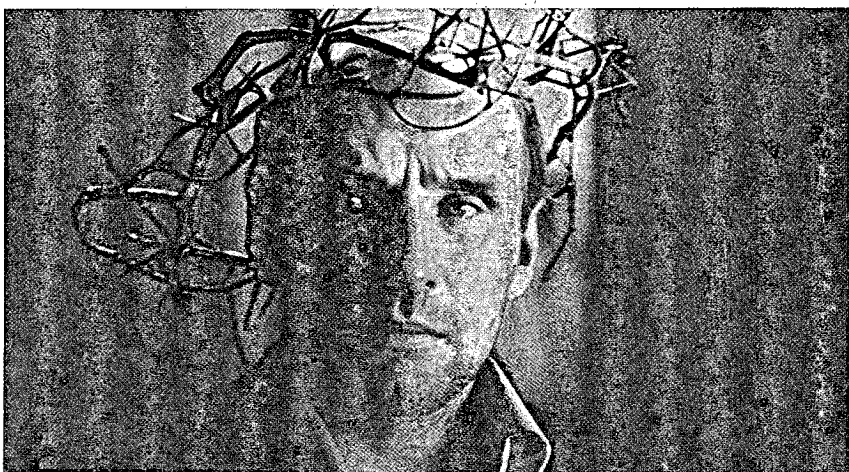
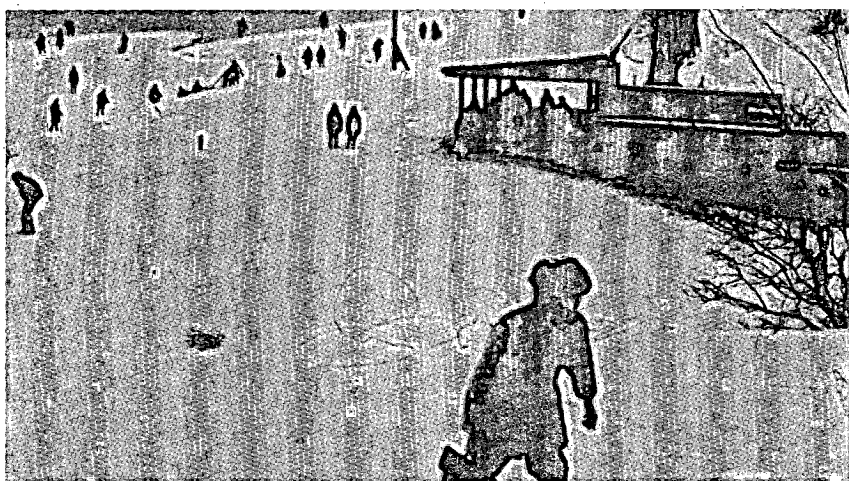
Nei primi anni Settanta, peraltro, è già il tempo di una nuova, radicale svolta nel cinema dell'autore del *Rublev*. È appunto con il film *Solaris* (1972) che Tarkovskij «si chiude, affonda, si perde nell'incubo, nella memoria in frantumi, nei sogni, nel tunnel, nelle carrellate labirintiche, nelle fortezze assediate, nelle prigioni dell'allegoria fantasmatica»[8]. Con 'questo' Tarkovskij ci si inoltra, insomma, in un mondo 'altro', alieno eppure persistente nelle pieghe dell'inquieta coscienza e nel tumulto indistinto di allarmate premonizioni. Ecco, dunque, *Solaris*: la vicenda deriva da un romanzo fantascientifico del polacco Stanislav Lem, e si svolge per larghissima parte su una grossa stazione spaziale, ruotante attorno a un lontano pianeta. Solaris, appunto. Il mondo alieno è tutto coperto da un oceano, cui per certi inquietanti avvenimenti sembra si possa attribuire un qualità vitale e creatrice, come di 'sostanza pensante'. C'è di più: nel 'contatto', pure a distanza, con quell''essere' sconosciuto, accade che i ricordi, i desideri, gli impulsi segreti

---

[8] Barthélemy Amengual, *Tarkovskij ribelle o restauratore*, «Cinema nuovo», dicembre 1981.

degli scienziati addetti alla stazione si incarnino in corpose figure, in fantasmi ben concreti. Ossessionato da tali 'visite', il capo della missione si uccide; altri due studiosi si comportano in modo diverso, ma sembrano egualmente provati dalla situazione. Lo psicologo Khris, giunto sul satellite artificiale, si ritrova accanto, in un misto di letizia e di angoscia, la moglie rediviva: la giovane Hary, che parecchio tempo prima si era tolta la vita ritenendosi trascurata da lui. Ne nasce un amore straziato, sempre sulla linea d'ombra tra il reale e l'immaginario, e nel quale sembrano esaltarsi fino al paradosso gli elementi costruttivi e distruttivi presenti in ogni passione umana. Poi la donna scomparirà, la 'magia' verrà, in qualche maniera, spezzata. Khris sembrerà tornare alla sua terra, alla sua tranquilla casa di campagna, tra le braccia del vecchio padre. Ma forse quella casa, quella terra e la terra tutta sono soltanto un isolotto emergente nell'oceano del cosmo.
Solaris dunque prospetta una vicenda fitta di sorprese, di enigmatici risvolti, come anche di discussioni filosofiche, di dibattiti sulla natura e il destino dell'uomo. «Certo» è stato acutamente osservato sul film di Tarkovskij «quando sentiamo citare Dostoevskij, Tolstoj, (o, per altro verso, Cervantes), scorgiamo anche, al di là della specifica occasione letteraria, legata al genere della *science-fiction*, le nobili ascendenze culturali del regista e della sua problematica... E i riferimenti visuali a Bruegel, musicali a Bach ci parlano ancora di una ispirazione e riflessione esistenziale, non priva di sfumature religiose, di una tensione verso l'assoluto, che è però, in definitiva, tensione verso l'uomo, inteso come principio e come termine ultimi del mondo»[9]. E siamo già alle soglie dello *Specchio* (1974), altra problematica avventura ai margini del 'vivibile' e del 'visibile'. Questo film è, in estrema sintesi, la storia di un uomo o, meglio, di un uomo e della storia, la sua e degli altri. E se quell'uomo è per tanta parte lo stesso Tarkovskij, la storia riguarda un po' tutti coloro che hanno vissuto (più spesso patito) gli ultimi quarant'anni.
C'è un prologo significativo nello *Specchio*: un ragazzo balbuziente, ipnotizzato da una dottoressa, perviene finalmente a sbloccarsi dalle proprie psicologiche inibizioni e dice con speditezza: «Ora posso parlare». Poi la vicenda del film si prospetta e si dispiega, tra intrecciati avvenimenti e sovrapposti piani temporali, in tutta la sua prismatica rifrangenza di attimi e di sensazioni, di eventi e di figure prima soltanto fuggevolmente evocati e in seguito sempre più definiti pur nel trascolorare di un personaggio nell'altro.
S'intravedono qui, segnate da ricorrenti abdicazioni, le 'vite parallele' di Andrej Tarkovskij — quarantenne superstite al naufragio

---

[9] Sauro Borelli, *Il cinema dei desideri*, Ufficio Cinema Modena, 1982.

Dall'alto, *Solaris, Lo specchio, Stalker.*

familiare, diviso dalla moglie Natalia, dal figlio Ignat e dalla madre — e del padre del cineasta, il poeta Arsenij, anch'egli uscito sconfitto, nei declinanti anni '30, dal suo matrimonio e dal precario rapporto col figlio Andrej. Ma poi, su queste due tracce narrative, frammischiate indistintamente l'una all'altra tra flashback e inserti documentari, s'addensa tutto il fitto fluire dei ricordi — i solari giochi dell'infanzia, ma anche le mute ore di dolore accanto alla madre stordita dalla solitudine — e l'incalzante divenire del mondo — i tempi di ferro dello stalinismo, la guerra, le inappagate attese di tanti slanci ideali — fino a un presente 'continuo' in cui i volti e i sentimenti di oggi si tramutano, reversibilmente, in quelli di ieri sul filo di una non pacificata memoria.
La progressione narrativa dello *Specchio* procede così per folgoranti immagini e balenanti scorci quasi nell'affannosa urgenza di sentimenti che nel loro lacerante raffiorare non danno tregua. Persino le preziose digressioni ambientali nell'apparente quiete di una natura intatta, nella sua vergine semplicità, sono movimentate da segnali perturbatori (il fuoco, la bufera di vento, la visita di un bizzarro passante, la pioggia) che avvolgono in un'aura sospesa di tracigi presentimenti lo sviluppo del racconto. Non, dunque, com'è stato da qualche parte rimproverato, un film soltanto della memoria, e tantomeno un film ostico e pessimista, ma un'opera che — in una visitazione quasi panica del tumulto contraddittorio dei sentimenti e dei rivolgimenti storici e naturali — così può essere definita esemplarmente con le parole del suo autore: «*Lo specchio* è una disperata dichiarazione d'amore verso la vita e verso lo stesso amore»[10].
Amore, vita, disperazione: tre termini quasi 'cabalistici', e come tali indecifrabili nella loro assolutezza, che ricompaiono, totalizzanti ed estremi, anche nella più ermetica allegoria tarkovskijana, *Stalker* (1978). A dire dello stesso Tarkovskij, *Stalker* «è una vicenda curiosa». E, in modo specifico, una vicenda che «si costruisce praticamente su tre personaggi, uno scrittore... uno scienziato... e lo Stalker. Chi è e che cosa fa questo Stalker? Diciamo che fa la guida, o una specie di guida, più o meno come quelli che, durante le cacce, vanno a stanare la selvaggina. Lui, però, non stana nessuna selvaggina, stana, o cerca di stanare la ... felicità. Né più né meno...»[11]. È questa, anzi, l'enigmatica 'condanna' dello Stalker. Segnato in ogni senso da una sorte che lo lega a una esistenza di frodo, accanto alla sfiorita moglie e alla figlioletta ammalata di un inguaribile morbo (una 'mutante') contratto dal padre nella Zona. Sempre pronto,

---

[10] Sauro Borelli, *Il cinema dei desideri*, cit.

[11] Andrej Tarkovskij, *Stalker*, «Rassegna sovietica», n. 6, nov.-dic. 1980.

peraltro, a lanciarsi in nuove, pericolose incursioni verso la Stanza, luogo d'appagamento d'inconfessati desideri, traguardo trascendente o favoleggiata proiezione di fiammeggianti ideali.
Lo Stalker campeggia così, ora trascinatore ora gregario, tra le concitate presente dello Scrittore, un uomo giunto al fondo del disamore e del cinismo, e dello Scienziato, un fisico frustrato nelle sue insoddisfatte ambizioni di prestigio, di grandezza: entrambi protesi verso pragmatici, azzardati risarcimenti personali. Pur prezzolato quale guida, la tensione dominante dello Stalker resta un'avventura giocata al termine della propria lacerata coscienza. Superate mille insidie e altrettanti terrori, lo Scienziato, lo Scrittore, lo Stalker non varcheranno mai l'ormai vicina soglia della temibile Stanza. Lì giunto, anzi, ognuno dei tre, mosso da segrete ragioni recederà dal proposito di compiere il passo risolutivo. Per ritrovarsi, poco dopo, come all'inizio della vicenda, in un desolato bar a rifare i gesti ordinari d'ogni giorno. Non è accaduto niente, dunque? Nemmeno per lo Stalker? Sintomaticamente allusiva è però la riapparizione di sua moglie e della figlioletta malata, con le quali rientra, spossato e disperato, nella propria misera casa. È stato un sogno? Un incubo? Soltanto la sognante litania della bambina, intenta in sorprendenti giochi, tempera quietamente il dramma sospeso nei trepidi tranquillanti versi di Tjutcev: «Amo gli occhi tuoi, amica mia / Il loro gioco splendido di fiamme...». È anche l'ultima tra le tante, oblique illuminazioni poetiche di *Stalker* che Tarkovskij così semplifica: «... un film d'azione *interiore*, un *western* in un cervello...»[12].

La metafora sacrificata all'allegoria

Significativamente quest'ultimo approdo creativo di Tarkovskij viene colto proprio nel senso più profondo e, insieme, sommerso. Tanto che qualcuno — anche presentando, anticipando la personale, tormentosa 'diaspora' che porterà Tarkovskij ad abbandonare l'Urss, ogni superstite legame col proprio paese — può scrivere a giusta ragione: «Più Tarkovskij avanza nella sua opera e più il suo cinema di poesia sacrifica la metafora all'allegoria. Già opprimente in *Solaris*, questa tendenza supera ogni misura con *Stalker*... Tarkovskij, infatti, pratica l'allegorismo piuttosto che l'allegoria, la struttura formale generativa più che il suo contenuto...»[13]. Una riprova in tal senso è tutta implicita e, insieme, tutta evidente nella prima realizzazione cui riuscì a dar corpo, fuori dall'Urss, lo stesso

---

[12] Andrej Tarkovskij, *Stalker*, cit.

[13] Sauro Borelli, *Il cinema dei desideri*, cit.

Tarkovskij. Parliamo, s'intende, del film 'italiano' firmato dall'autore sovietico nell'83, *Nostalghia*, a suo tempo comparso in concorso a Cannes quello stesso anno ed equivocamente 'giubilato' con un premio formalmente rispettoso, ma diviso a metà con l'altro *maudit* di sempre, Robert Bresson, singolarmente in gara anch'egli col suo raggelato eppur fulgido *L'argent*.

Tema di fondo di *Nostalghia* è il viaggio. E non inteso soltanto in senso di dislocazione fisica da un paese all'altro (nel caso particolare, la Russia e l'Italia), ma ancor più come esperienza tutta concettuale, metafora di uno 'spiazzamento' che per se stesso comporta un ripensamento globale del proprio modo di essere, di vivere, di misurarsi col mondo interiore e con gli altri. Tarkovskij, contrariamente ai grandi viaggiatori del passato (Goethe, De Brosse, persino l''edonistico' Stendhal) che percorsero il nostro paese col tumulto contrastante di emozioni native e di razionalissimi intuiti, delega a un indefinito personaggio (il poeta russo Gorciacov sbalestrato in Italia dal vago proposito di rivisitare l'esperienza analoga vissuta da un musicista compatriota del passato) soltanto il groviglio di inquietudini, di irrisolutezze e d'inguaribile sconcerto nel constatare la sua paralizzante condizione di uomo diviso. Nella febbre visionaria di questo film frammentato in immagini e atmosfere sempre pencolanti fra realtà e ricordo, l'esplorazione di un'Italia segreta e il rimpianto della Russia lontana, la 'nostalghia' si fa subito emozione sottile, inspiegabile turbamento. È così che il personaggio centrale di questo viaggio dentro e fuori se stesso, il poeta russo Gorciacov, agitato da incalzanti flussi di memoria, disorientato da ambienti e presenze sfuggenti, rivive con crescente ansia sensazioni vaghe, insinuanti ossessioni, fino a muoversi, a parlare sempre in preda all'irrisolutezza.

Il passato e il presente, antichi affetti e ravvicinate tentazioni si saldano qui in un *continuum* senza tempo e senza storia in cui anche le figure umane che intersecano il tortuoso itinerario interiore del poeta sembrano affiorare soltanto come accidentali, sgradevoli eventi. L'inappagata interprete Eugenia come il mite folle Domenico dialogano, discutono con Gorciacov, ma questi li ascolta e li vede quasi incorporei «come in uno specchio», fantasmi e riflessi della sua inquieta coscienza. *Nostalghia* si dilata così in una avventura rischiosa nel labirinto di emozioni sotterranee, di illuminazioni quasi ascetiche. Gorciacov, protagonista e testimone di enigmatiche vicende, non interviene sul fluire delle cose, nelle azioni degli altri; subisce refrattario ogni sollecitazione, ogni provocazione. Guarda e ascolta attonito l'esasperata Eugenia che gli rimprovera la sua abulia persino nell'esprimere l'amore, segue e studia incuriosito le farneticazioni del folle Domenico, ma la sua

Sacrificatio

mente è attraversata dai lampi del ricordo: la famiglia e il paese lontani, come sepolti nel tempo e pur sempre indimenticabili.
Infine il sortilegio si scioglie, sconvolto dal *raptus* di pazzia autodistruttiva di Domenico (che, dopo un delirante comizio a una piccola folla di matti, si dà la morte tra le fiamme), ripensa e rifà, per sfidare istintive intuizioni, gli stessi gesti, i rituali insensati già tentati vanamente dal povero Domenico. L'approdo, dunque, di tanto travaglio, di simili perlustrazioni nelle zone profonde della psiche? Niente o quasi. Forse una ritrovata religiosità. Forse una ribadita impotenza. Ognuno vive solo su questa terra, perennemente malato di 'nostalghia'. Tarkovskij, già inoltratosi in passato in queste rarefatte contrade della conoscenza tocca qui un altro difficile traguardo mostrando, con allegorie e simbologie anche più misteriose, il male oscuro dell'uomo. La labile traccia narrativa si condensa soltanto di quando in quando in un linguaggio cinematografico fatto di oggetti e di intrusioni più 'censiti' che vissuti: i ruderi dell'antico paese toscano; lo scrosciare, il gorgogliare, lo scorrere ininterrotto dell'acqua; la fredda inospitalità delle stanze; la fisicità brutale d'ogni strumento, di qualsiasi arredo. Qui, insomma, la dimensione specificamente cinematografica prende corpo e senso soltanto da quei prolungati, rallentati movimenti di macchina, dall'alternanza tra un livido bianco-nero dei flashback e gli spenti colori dell'evocazione diretta, dal clima quasi sacrale della rappresentazione.
Ormai ogni possibile dislocazione 'ideologica', qualsiasi pur traspa-

rente tentazione 'spiritualistica', l'innata seppure sorvegliata passione 'panslava', tutto in Tarkovskij si fonde, si confonde in un'esistenzialità allo sbando, in una solitudine, una disperazione estreme. Al proposito basti ricordare le successive, rivelatrici posizioni assunte via via dal cineasta sovietico giusto in concomitanza con le svolte, i momenti radicali della sua travagliata vita non meno che della sua faticata carriera. «Tarkovskij» ricorda qualcuno tempestivamente «respinge Dio ("per me il cielo è vuoto"), ma accetta l'assoluto: "Solo l'arte può conoscere e definire l'assoluto"»[14]. In *Solaris*, peraltro, Tarkovskij ribalta, 'inquina' a fondo la funzione della scienza. Dunque? Non esiste più alcuna 'ultima spiaggia', specchio rigeneratore o salvifico 'nuovo mondo'. Esiste solo il presente, la paura contigua e ossessiva dell'Apocalisse prossima ventura. Sempre che tutto il peggio non sia già accaduto. Ogni catastrofe, tutti i rendiconti ormai regolati.
È questo, ad esempio, che induce a presumere l'ultima, più densa fatica creativa di Tarkovskij, sintomaticamente concretatasi tra gli incongrui eppur confluenti poli della Svezia bergmaniana e la Francia 'bifronte', conflittualmente 'convivente' del potere mitterrandiano-chirachiano. Non a caso il film in questione s'intitola classicamente *Sacrificatio*, appunto "Sacrificio". Si tratta, va detto, di un'opera di impervia complessità narrativa e, insieme, di una folgorante solarità. Resta, dunque, nel solco più proprio, coerente della poetica del regista. Ma poi l'impasto metaforico di *Sacrificatio* si carica, si ispessisce ulteriormente di rovelli morali, di istanze religiose di divampante attualità. E così il racconto svaria, si dispiega in una aperta, amareggiata riflessione sulle implicazioni estreme, qui e ora, del nostro essere, dell'inappagata ansia di capire, di sapere le cose del mondo, della vita. E finanche della morte. Film coltissimo, letteratissimo, *Sacrificatio* rimanda, con quella figura centrale del loquace professor Alexandre, monologante col figlioletto momentaneamente privato della parola, e coi famigliari affioranti di quando in quando da un'indistinta penombra, alle più tipiche atmosfere cechoviane. Non a caso, lo stesso Alexandre, i modi e le movenze, le frasi e l'ampollosità tra i quali si destreggia evocano la figura di Serebriakov del cechoviano *Zio Vania*. Però, per contagio quasi fisico, *Sacrificatio* somiglia molto anche ad alcuni film del 'nume tutelare' Ingmar Bergman: pensiamo al tetro, tormentoso *Il silenzio*; pensiamo anche all'impietoso, lucidissimo *Luci d'inverno*.
In un ellittico divagare, dunque, tra il personaggio centrale Alexandre, il suo figlioletto (o Ragazzino come è sempre chiamato da

---

[14] Sauro Borelli, *Il cinema dei desideri*, cit.

tutti), la moglie e la figlia, il genero, la domestica, l'enigmatica governante Maria, in *Sacrificatio* si assiste a un graduale infittirsi di incubi, presentimenti e minacce fino al punto di non ritorno, a una dimensione tra realtà e ossessione espiatoria che somiglia, forse già è, il *day after* di un disastro nucleare da lungo tempo temuto. È annunciato addirittura nel corso di una smozzicata trasmissione televisiva. Nel maniacale monologo di Alexandre si rivela la sua consapevolezza che gli altri possono anche nutrire una speranza di salvezza, se lui, il professore fino ad ora pago dei suoi libri e dei suoi interessi, si assoggettasse a compiere un sacrificio, una prova di incondizionata umiltà per ripristinare il potere dello spirito contro la miseria di un'umanità ormai senza più fede né ideali. Animato da questa intima passione Alexandre, convinto da un bizzarro filosofo-postino, si rivolge alla sempre più enigmatica governante Maria per ottenere da lei la forza di giungere, infine, all'atteso sacrificio. Il che avverrà puntualmente col rogo della casa, un rogo quasi liturgico, di impressionante bellezza.
Frattanto, mentre Alexandre trattato come un pazzo viene catturato, il suo muto Ragazzino torna all'albero piantato insieme al padre rivolgendogli ermetiche domande sull'*incipit* e sul senso della predicazione evangelica. Ricorrono insistentemente, in quest'opera, richiami coltissimi alla natività del Cristo (la citazione esplicita dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo) come alla morte del Redentore (*La passione secondo Matteo* di Bach), che per se stessi costituiscono una ulteriore chiave di lettura dell'ordito allegorico. In effetti, se è difficile penetrare a fondo lo spessore metaforico di *Sacrificatio*, lo spettatore è compensato largamente dalla maestria inarrivabile di Tarkovskij nell'amministrare sapientemente luci e colori, trepide atmosfere e tetri bagliori in un tripudio visuale-pittorico che non ha davvero uguali.
Ecco infine l'estremo, tormentato approdo di Tarkovskij, del suo pur ermetico cifratissimo cinema. È lui stesso che parla: «... dunque, un uomo che si sacrifica per qualcuno, che capisce che per salvarsi, persino fisicamente, deve dimenticarsi di se stesso del tutto, trovare uno spazio per la sua vita spirituale, accedere a un altro mondo. Anche se nel mondo com'è, il suo gesto sembra assurdo, anche se è una prova per il suo ambiente, è compiendo quello stesso sacrificio che egli dimostra la propria integra libertà».
Difficile seguire Tarkovskij in questa sua febbrile, visionaria esaltazione. *Sacrificatio*, però, in tutta la sua algida, pura astrazione di 'teorema dell'anima', resta a dimostrare come meglio non si potrebbe, appunto, l'indimostrabile. È questa, in fondo, l'indomabile, incoercibile pienezza poetico-polemica della totalizzante, univoca tensione che anima da sempre Tarkovskij, il suo cinema incontestabilmente maggiore.

Le due vie del colore

Roberto Campari

È posizione abbastanza ovvia quella che inquadra l'esigenza del colore, avvertita come sappiamo fin dai primordi del cinema, nell'intento realistico, di riproduzione della realtà, che aveva portato prima all'invenzione del movimento nella fotografia e poi al cinema sonoro.
Non a caso un teorico preoccupato da subito di contestare il 'realismo' dell'immagine filmica, Rudolf Arnheim, si dichiarò contrario al colore quando ancora questo non era stato introdotto. «Che cosa avrà da offrire il cinema a colori quando abbia raggiunto la perfezione tecnica?» scriveva nel 1933. «Sappiamo quel che perderemo artisticamente abbandonando il film in bianco e nero... I capolavori della pittura dimostrano che il colore offre più ampie possibilità del bianco e nero e al tempo stesso permette uno stile perfettamente esatto e genuino. Ma si può paragonare la pittura alla fotografia a colori? Mentre il pittore è perfettamente libero nel presentare la natura coi colori e le forme, la fotografia è costretta a registrare meccanicamente i valori di luce della realtà fisica»[1]. È quella una posizione, come si vede, profondamente collegata a pregiudizi di tipo idealista: la macchina, la cinepresa, rappresenta un limite; a dirlo è, stranamente, un teorico che era stato forse il primo a rendersi conto di quanto le alterazioni dell'immagine dovute appunto alla 'macchina' potessero condurre a risultati 'artistici'.
Si diffuse il cinema a colori, dalla seconda metà degli anni Trenta, e come sappiamo Arnheim non cambiò mai la sua idea; condivisa, si deve dire, da molti altri teorici e critici tutti spaventati dallo stesso, annoso problema: quello di una troppo fedele riproduzione della 'realtà'. Eppure, a ben vedere, quello che Arnheim aveva saputo cogliere con tanta lodevole perspicacia per l'immagine cinematografica in bianco e nero si sarebbe verificato per l'immagine a colori: non era certo alle origini, e non sarebbe stata neanche in seguito, una pura riproduzione della 'realtà fisica'.
Da subito i cineasti si posero il problema del significato aggiuntivo apportato linguisticamente dal colore. Scriveva Mamoulian nel 1935 a proposito del suo film Becky Sharp, *primo lungometraggio in Technicolor della storia del cinema: «Il colore, come si sa, è simbolico. Non è un caso che le luci dei semafori siano rosse quando ci si ferma e verdi quando si procede. Il rosso significa pericolo, il verde sicurezza e speranza»[2]. E di lì Mamoulian passa a*

---

[1] Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 175-76.

[2] Cfr. Tom Milne, *Rouben Mamoulian*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 93.

spiegare come e perché ha usato certi colori nella sequenza del ballo a Waterloo. Non sempre, è vero, c'era questa coscienza: è ovvio che quando i dirigenti della Warner Bros o della 20th Century-Fox decisero di puntare sul colore non lo fecero per un problema estetico o espressivo ma perché convinti, e a ragione, che questo avesse un ulteriore effetto di seduzione sul pubblico. E dunque il loro problema, al contrario di quanto preoccupava Arnheim e gli altri teorici, era che i colori dell'immagine cinematografica fossero il più possibile vicini a quelli della realtà, che i paesaggi, le tonalità della carne, o dei capelli, non assumessero gradazioni giudicate dal pubblico troppo irreali e dunque da respingere.

Tra i tycoons del cinema convertiti all'uso del colore c'era David O. Selznick; dopo aver tentato di trasporre cromaticamente la Dietrich (inventata dal bianco e nero sternberghiano) con The Garden of Allah (Il giardino dell'oblio) di Boleslawski, aveva di nuovo prodotto film in Technicolor nel '37 e nel '38 con un certo successo, sebbene in nessuno di questi film, nemmeno nei due molto pregevoli diretti da William Wellman (A Star Is Born e Nothing Sacred) si possa vedere una ricerca espressiva del colore, ma piuttosto un desiderio di far 'vero' che suona irreale per limiti tecnici, e storicamente ben databile, solo al nostro occhio di posteri.

Per Gone With the Wind (Via col vento), girato come si sa nel '39, Selznick manifesta invece idee precise anche sul colore. Riconosciuto che le tinte pastello hanno il loro valore e sono ideali in certe scene, egli li nega per questo film che «ci dà l'opportunità, allo stesso modo che attraverso i costumi di Scarlett, di gettare una violenta massa di colori sul pubblico per sottolineare un momento drammatico. Gli esperti della Technicolor sono qui per guidarci sugli aspetti tecnici e non per dominare l'aspetto creativo del nostro film, scenografie, costumi o altro»[3]. In effetti, che ci sia in Via col vento un intento simbolico nei colori dei costumi di Scarlett (verde per i momenti di speranza e di ripresa; rosso per la sessualità e la vergogna) lo notavo già altrove [4]; ma questo tipo di discorso era già stato fatto anche col bianco e nero: basti pensare alle scelte di Adrian per la Garbo in Camille (Margherita Gauthier, 1937) o per la Shearer in Marie Antoinette (1938); o anche, magari, all'importanza di quel vestito 'rosso' (che poi nel film appare grigio) in Jezebel (La figlia del vento, 1938) di Wyler. Quel che invece c'è di nuovo in Via col vento è proprio l'esplosione del colore, che rappresenterà per almeno un decennio lo stile del cinema hollywoodiano e che, come notava Parker Tyler, non è per niente realistica.

In The Hollywood Hallucination di Tyler troviamo un saggio molto interessante (come del resto tutti gli altri del libro, purtroppo mai tradotti in italiano) che si intitola The Technicolor of Love e dove si parla soprattutto di Via col vento, anche perché il libro uscì nel '44, quando dunque il film di Fleming-Selznick era piuttosto recente. Di tutte le intelligenti considerazioni di Tyler sul film, visto come tipico prodotto hollywoodiano, le più significative paiono quelle sul colore: «Ogni colore» egli scrive «tende a rimanere gelosamente, arrogantemente in se stesso e se anche è armonizzato con altri colori da un

---

[3] Cfr. Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, London, Secker and Warburg, 1980, p. 273.

[4] Roberto Campari, *Miti e stelle del cinema*, Bari, Laterza, 1985, pp. 116-117.

lavoro preparatorio, non può mai essere legato all'ambiente come il colore in natura»[5]. *E ancor meglio più oltre: «Il Technicolor è soltanto un attributo artistico, un puro* medium *di rappresentazione. È il più recente, forse l'ultimo contributo di Hollywood a quell'illusione di realtà oggettiva che è stato il suo continuo destino. Il colore della pelle di Miss Leigh (in* Via col vento, *n.d.r.) non è precisamente il colore della carne. È artificio»*[6].
Tyler, insomma, sembra in un certo senso proseguire il discorso che Arnheim aveva fatto per la fotografia in bianco e nero: l'immagine in Technicolor non è né potrà mai essere quella 'reale' in quanto è artificio, sebbene sia nata come esigenza realistica.
Su questa linea, ma non con una coscienza teorica, si muoveva quella produzione hollywoodiana che subito si era resa conto di come il colore potesse essere finalizzato alla poetica irrealistica insita in alcuni generi classici. In The Wizard of Oz *(Il mago di Oz, 1939) che è dello stesso anno e dello stesso regista di* Via col vento, *la giovane Dorothy-Judy Garland apre una porta, fotografata come lei, fino a quel punto, in bianco e nero, e un meraviglioso mondo a colori si spalanca al suo sguardo: è un paese di favola come quelli di Disney, dove troverà cavalli verdi e scimmie viola, ma è anche, soprattutto il mondo che si addice a un musical; la Garland, infatti, quel mondo lo ha già preannunciato allo spettatore con la canzone "Over the Rainbow" (Al di là dell'arcobaleno). Dal successo di questo film il musical della Mgm sarà quasi sempre in Technicolor e ben presto anche quelli della Fox e della Columbia in tutta la produzione degli anni di guerra e anche oltre, fino al declino del genere. Ma, con significato analogo, il colore diventava elemento fondamentale anche per altri generi ugualmente mitizzanti, come l'avventuroso (a cominciare dal* Robin Hood *di Curtiz, del '38) e il western, ove naturalmente il colore potenziava la mitizzazione epica del paesaggio americano.*
Certo, la linea europea era un'altra, era profondamente contrastante con quella di Hollywood: da una parte si temeva, come abbiamo detto, la piatta riproduzione della realtà, il piacevole abbellimento naturalistico; dall'altra c'era chi si poneva il problema in termini culturalmente ben più approfonditi. Sopra tutti Ejzenštejn, che al colore dedica una serie di dottissimi interventi: ben lungi dal rifiutare il colore in termini aprioristici («il colore è opportuno dovunque è necessario» scrive nell'ultimo saggio della sua vita[7]*), egli ne definisce la caratteristica fondamentale nel cinema come «la riunificazione in una sintesi della ricchezza dei valori drammatici secondo la loro risonanza nell'elaborazione dei valori coloristici dello spettro»*[8]. *L'importante è per lui respingere il variopinto, ciò che va oltre il limite di tre-quattro colori: per questo pur amando Disney non lo apprezza nelle scelte coloristiche; e per questo, non per preconcetti di tipo idealistico, egli si pone su una linea divergente rispetto a quella americana. Il colore ha per lui una lunga stratificazione culturale: è percepito individualmente, ma sulla base di alcuni*

---

[5] Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*, New York, 1944, ed. 1970 Simon and Shuster, New York, p. 66.

[6] Ivi, p. 72.

[7] S.M. Ejzenštejn, *Il colore* (a cura di Pietro Montani), Venezia, Marsilio, 1982, p. 77.

[8] Ivi, p. 34.

Becky Sharp **di Rouben Mamoulian**

dati generali che sono indotti in parte dalla natura (il nero delle tenebre, l'azzurro del cielo) e molto anche dalla cultura (la differenza, ad esempio, della valenza del rosso e del giallo nel mondo pagano e in quello cristiano) e che ne determinano il significato simbolico all'interno di certi contesti.

Se Ejzenštejn mise in pratica le sue teorie nell'unica famosa sequenza della Congiura dei Boiardi *(ma, non dimentichiamolo, dopo un uso del bianco e nero in termini decisamente cromatici e anche col famoso simbolismo invertito dei due colori in film diversi, perché per lui bianco e nero sono sempre, appunto, due colori), non vi fu nessuno nel cinema europeo che ne seguì i dettami; neppure Antonioni, che pure è quello, nei suoi scritti teorici degli anni Quaranta, più vicino alle posizioni di Ejzenštejn*[9].

La linea europea del cinema a colori si può datare forse dall' Enrico V *di Olivier, del '44, che consiste essenzialmente nel cercare di rendere espressiva l'immagine riferendosi soprattutto alla pittura, cioè affidandosi all'arte figurativa tradizionale, non solo per gli aspetti di taglio, composizione, luce, gusto delle scenografie e dei costumi (come poteva fare, ad esempio, il Dreyer di* Dies Irae*), ma anche più specificamente per gli effetti cromatici. Nel film di Olivier la miniatura quattrocentesca francese (contemporanea quindi all'epoca in cui l'opera di Shakespeare si ambienta) suggerisce la prospettiva incerta e le proporzioni ingenue delle scenografie ma anche appunto tonalità e accostamenti di colore.*

È quanto in Italia farà Visconti negli anni Cinquanta con Senso*, che ha un*

---

[9] Gli articoli di Antonioni relativi al colore sono stati da me analizzati in "Deserto rosso: il colore", in AA.VV., *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, vol. II (a cura di Giorgio Tinazzi), Parma, Pratiche, 1983, pp. 161-167.

Dall'alto, *Nothing Sacred* di W. Wellman, *Zabriskie Point* di M. Antonioni, *Enrico V* di L. Olivier.

ambito di citazioni tutte ottocentesche, e poi con Il Gattopardo, *altro film dalle raffinatissime citazioni pittoriche; e che in* Morte a Venezia *si legga Thomas Mann in chiave figurativa impressionista non meraviglia, se si pensa a quanto è importante Proust per questo film.*

Le scelte di Antonioni, da quando nel '64 affronta il colore con Deserto rosso, *non divergono molto: c'è, evidentemente, la ripresa di certe posizioni ejzensteјniane, c'è il rifiuto del variopinto e del naturalismo coloristico in funzione della soggettività espressiva. Ed ecco allora i famosi interventi sulle scenografie naturali, ecco i paesaggi in cui il verde si trasforma in grigio e gli ambienti variano cromaticamente col variare dei sentimenti dei personaggi (e l'elettronica, nel* Mistero di Overwald *permetterà ad Antonioni soluzioni anche un po' aberranti in questo senso). Ma c'è anche, non va dimenticato, una conoscenza profonda e una citazione continua della pittura contemporanea, di Mondrian, ad esempio, o dell'informale di Burri; come poi troviamo la pop art inglese in Blow Up e quella americana in* Zabriskie Point.

Su linee omologhe si muoveranno Pasolini (che non si riferisce filologicamente alla pittura dello stesso tempo e luogo in cui si ambienta il soggetto, ma per il quale i riferimenti alla pittura restano comunque sempre fondamentali nella costruzione delle immagini) e Bertolucci (un po' a mezzo tra le scelte di Visconti e quelle di Pasolini).

Non accade tuttavia che il cinema hollywoodiano sia assolutamente estraneo a ogni citazione pittorica; fin dai tempi del muto troviamo cineasti che guardano alla storia dell'arte, e ciò capita tanto più poi con il cinema a colori. Si tratta però spesso di registi-autori di origine (e quindi di cultura) europea o alla cultura europea comunque molto interessati. Come Vincente Minnelli autore da subito coinvolto con il colore e capace di risultati eccellenti, ma, un po' paradossalmente, più quando si inserisce nella tendenza del cinema hollywoodiano e realizza musical che quando, ad esempio, si propone di rifare Van Gogh in inquadrature raccontandone la vita, e arriva ai risultati pretenziosi di Lust for Life *(Brama di vivere, 1956).*

È anche vero però che i musical di Minnelli sono forse gli unici in cui si sente un rapporto diretto con la pittura, specie con quella post-impressionista e surrealista. E se in Meet Me in St. Louis, *del '44, l'uso del colore è proprio quello hollywoodiano anche se molto giocato su tinte pastello, e serve perfettamente a rendere la nostalgia e la bellezza di quel 'tempo perduto', in* An American in Paris *(Un americano a Parigi, 1950) e in* Gigi *(1958) le citazioni troppo esplicite di Lautrec, Degas, Utrillo o Duffy non sempre si armonizzano col contesto del musical, al quale si addice invece molto bene il* flamboyant *tutto hollywoodiano di* The Pirate *(Il pirata, 1948).*

Anche in un autore western *(apparentemente) come John Ford, agli antipodi da un autore tutto* eastern *(apparentemente) come Minnelli, l'uso del colore può contenere suggestioni pittoriche, sia pure americane: Remington ad esempio, entra certamente in* She Wore a Yellow Ribbon *(I cavalieri del Nord-Ovest, 1949) o* The Searchers *(Sentieri selvaggi, 1956). Eppure si tratta anche qui di due western, per i quali l'appartenenza al cinema di genere, come per i musical di Minnelli, non è messa in discussione.*

Forse proprio in casi come questi si può vedere una conciliazione tra due modi di intendere il colore che appare insieme un punto di equilibrio (come Metz notava a proposito del 'verosimile') tra due diverse concezioni del cinema.

NOTE

Urbino: il luogo dello spettacolo - II

Stefania Parigi

Sembra che il famoso soggetto di Majakovskij, *Incatenata dal film* avesse un curioso sottotitolo: la "Leggenda del cinema", ovvero il classico gioco di specchi tra finzione e realtà, il mito dello schermo aperto eppure separato dal mondo, dove si aggirano corpi-metafora a delineare una concezione del cinema prima ancora che una concezione del mondo. Entrando e uscendo dallo schermo Lilja Brik, la protagonista, compie lo stesso movimento di andata-ritorno, attraversa lo stesso flusso dentro-fuori che Casetti nel suo ultimo libro, *Dentro lo sguardo*, attribuisce, da un altro punto di vista, allo spettatore. Rovesciato, il percorso rimane identico.
Non a caso la metafora dello spettatore incatenato ricorre con tanta frequenza al quinto Convegno internazionale di studi sul cinema e gli audiovisivi[1], svoltosi come di consueto a Urbino, sul tema dello scorso anno: il luogo dello spettacolo. Dove il luogo non è inteso soltanto come puro spazio architettonico, cioè come spazio vuoto (secondo le relazioni di Sileno Salvagnini e di Leonardo Quaresima), ma come un vero e proprio «paesaggio con spettatore». Solo in tal modo può riguardare, insieme a tante altre storie, anche quella della visione venendo ad assumere, come dice Jacques Aumont, la funzione di mediatore tra due termini: l'immagine e lo spettatore.
Fin dalla mitologia delle origini del cinema, passata rapidamente all'aneddotica e al culto delle ingenuità, lo spettatore incatenato rappresenta la vittima dell'*impressione di realtà*. La paura del treno che avanza sullo schermo o la stupefacente sensazione di trovarsi accanto a una regina, fin quasi a toccarla, appartengono a questa illusione, da cui dipende il processo di immedesimazione.
Nel noto saggio di Baudry, *Le dispositif*, le catene dello spettatore sono assimilate a quelle del prigioniero descritto da Platone nel mito della caverna. In entrambi i casi l'impressione di realtà si presenta come un'allucinazione che imprigiona all'immagine: chi guarda è la vittima di una fascinazione che appaga un desiderio arcaico. Passando da Platone a

---

[1] Il convegno, coordinato da Francesco Casetti, è stato realizzato dalla Mostra internazionale del nuovo cinema, sotto la direzione di Lino Micciché, con la partecipazione del Comune di Urbino e con la collaborazione del Centro internazionale di semiotica e linguistica, della Facoltà di lettere e filosofia e della Facoltà di magistero dell'Università di Urbino.

Freud il dispositivo cinematografico viene infatti associato da Baudry al dispositivo del sogno. La sala cinematografica diventa la caverna oscura dove si rappresenta l'inconscio, riproponendo l'archetipo del ventre materno. Così il desiderio che incatena lo spettatore rimane sempre quello del ritorno allo stadio prenatale.
Partendo da questi presupposti teorico-interpretativi Lucilla Albano, con la sua relazione *Il cinema prima del cinema: luoghi fantastici e pratiche reali*, ricerca nella letteratura nera o fantastica del Settecento-Ottocento la prefigurazione del dispositivo cinematografico. Da *Il sogno* di Mary Shelley a *Lo specchio misterioso* di Walter Scott, da *La catena del destino* di Bram Stocker a *Il castello dei Carpazi* di Jules Verne, è una sequenza ininterrotta di caverne, catene, spettri, apparizioni, vetri, specchi, arti magiche, riti della visione. Questi luoghi romanzeschi trovano una singolare corrispondenza nell'immaginario illusionistico e magico che alimenta la preistoria cinematografica. Sadoul racconta che durante la rivoluzione francese un famoso fisico e illusionista di nome Robertson teneva le proprie rappresentazioni di fantasmagorie in «una cappella cui si arrivava attraverso corridoi misteriosi e chiostri in rovina fino a trovarsi davanti a una porta coperta di geroglifici che dava accesso a un ambiente tetro, parato a lutto e debolmente illuminato con una lampada da sepolcro». Tra questi luoghi reali in cui si evocano fantasmi e i corrispettivi romanzeschi, dice Lucilla Albano, corre il filo della stessa simulazione, dello stesso sogno, dello stesso appagamento di desiderio che di lì a poco precipiteranno nella più magica delle macchine, il cinematografo.
Anche Antonio Costa, ricostruendo la nascita della sala cinematografica, privilegia questo aspetto archeologico e metaforico, piuttosto che empirico, dello spazio spettacolare. Ricerca le origini del cinema all'interno delle ossessioni scientifiche e fantastiche dell'Ottocento, nella nuova sensibilità visiva e visionaria prodotta dalle grandi scoperte della fisica e dell'ottica. Ultima meraviglia *fin de siècle*, il cinema appartiene a quel multiforme panorama di attrazioni scientifico-spettacolari che vanno rivoluzionando il sistema classico della visione. Lo spazio cinematografico va dunque compreso dentro questa geografia di trasformazioni che coinvolge insieme ai luoghi reali (il concetto stesso di città) i luoghi teorici, fantastici, letterari. In tale archeologia di relazioni gli spazi sconfinano nei testi, i fenomeni si confondono con i concetti, le pratiche reali con quelle immaginarie.
Di luoghi mentali, piuttosto che empirici/metaforici, discorre invece la relazione di Edoardo Bruno dal titolo *Il luogo azzerato*. A differenza del teatro che presuppone necessariamente uno spazio reale di rappresentazione/fruizione e la sua connessa semantizzazione, il film, per effetto della propria «predeterminazione cosale» e della propria «invariabilità» nei diversi contesti fruitivi (per essere innanzitutto un *oggetto* anziché un *evento*) richiede idealmente l'astrazione dalle condizioni materiali di ricezione. «Quando si parla di film» afferma Bruno «il problema del luogo non può essere risolto solo pensando alla sala cinematografica, cioè a qualcosa di definito da un punto di vista architettonico, circoscritto come uno spazio scenico dentro il quale si compie l'evento, come si realizza, cioè, quella convenzione che è la convenzione teatrale. Ma dato il procedimento particolare che la pellicola deve ogni volta subire per riproporre allo sguardo il punto di vista di un immaginario realizzato, per rendere

effettivo il passaggio da uno stato di inerzia a uno stato dinamico che rimetta in moto i meccanismi della percezione, si può dire che il film *già* contiene il luogo dello spettacolo, implica l'apparato che consente questo suo completamento per realizzarsi materialmente. Altrimenti resta una serie di diapositive senza vita, una lunga serie di immagini fisse...»
Questo spazio *già* contenuto nel film richiede, per realizzarsi compiutamente, l'azzeramento dello spazio concreto di fruizione, la sua definitiva «sparizione». Alla percezione corporea messa in gioco dalla rappresentazione teatrale, si sostituisce una percezione mentale; al posto dello spettatore empirico, distratto dalla propria presenza fisica, subentra uno spettatore modello completamente preso nel processo di immedesimazione, già presupposto nel testo filmico.
Lo spazio prefigurato da Bruno tende a disporsi in questa dimensione totalmente interiore dove l'immaginario filmico oggettiva e materializza l'immaginario dello spettatore, riproducendo e «fisicizzando» i suoi processi psichici. Siamo in presenza di un «meccanismo che ha la possibilità di reificare il procedimento mentale, che rende cosa il discorso interiore». Prigioniero a tal punto da perdere il corpo, lo spettatore è diventato idealmente immune da ciò che avviene intorno e non dentro di lui. Catturato dallo schermo, ha come 'smarrito' la sala.
Sembrerebbe di leggere in queste elaborazioni la nostalgia di un modello teorico puro, scisso da ogni insorgenza pragmatica, il ritorno a una sorta di Ur-film, come afferma polemicamente Omar Calabrese. In realtà Bruno registra soltanto uno spostamento di discorso, una separazione di pertinenze. Lo spazio mentale è lo *spazio della visione*, implicato dallo stesso dispositivo filmico, qualcosa di diverso dal *luogo dello spettacolo* che rappresenta lo spazio materiale di ricezione. Dentro questo schema distintivo che prescinde dalla complessità dei rapporti instaurati in concreto tra i due termini, lo spazio della visione si costituisce quando si annulla il luogo dello spettacolo. Terminati i rituali di sala inizia quell'a tu per tu con lo spettatore che, risolto in termini di transfert dalla psicanalisi o di dialettica enunciatore-enunciatario da una semiotica ancora testualista, presuppone comunque la cancellazione del contesto materiale di fruizione.
Di uno spettatore generico e transindividuale si interessa anche la relazione di Jacques Aumont, *Voir le film*, costruita intorno alla centralità del soggetto «percepiente», impegnato in una molteplice attività sensoriale-cognitiva. Partendo dal presupposto che gli studi sulla psicologia della percezione, per quanto affetti da ritardi e da differenti priorità, possano aiutare la speculazione cinematografica, lo studioso francese disegna una mappa delle modalità e delle forme della percezione attraverso le principali teorie emerse in questo campo di ricerca: dallo schema costruttivista di Gombrich alla Gestald fino alle elaborazioni di Gibson.
La percezione visiva viene studiata in rapporto allo spazio e al tempo, alle nozioni di superficie e profondità, di centro e di margine; è chiamata a spiegare assunti basilari della teoria cinematografica quali l'impressione di realtà e l'analogia iconica. Per Aumont l'atto percettivo coincide con un atto cognitivo; il vedere è già organizzato in discorso, presuppone un sapere, riavanzando in tal modo il classico interrogativo sul rapporto tra natura e cultura, tra assenza e presenza di codice.
Lo spettatore, scrive Francesco Casetti, è una «figura plurale», nel senso

che attraversa varie discipline e assume diverse identità. La frammentazione settoriale degli interventi al convegno di Urbino è il riflesso di questo necessario incastro di pertinenze diverse su uno stesso tema. Multimediale, oltre che interdisciplinare, lo spettatore non è soltanto cinematografico, ma anche teatrale, televisivo, oppure indifferenziato destinatario di una spettacolarità altrettanto diffusa e indifferenziata, come vedremo.
La relazione di Fabrizio Cruciani prende in esame lo spazio del teatro, puntualizzandone il concetto e ricostruendone la vicenda storica. Nelle sue varie connotazioni l'espressione designa innazitutto una serie di oggetti e di sensi diversi: supporto visivo di un testo (spazio dei personaggi della finzione), luogo della rappresentazione (spazio degli attori), luogo dello spettacolo (spazio dello spettatore), ecc. In definitiva si può dire che la metafora dello spazio teatrale, troppo spesso usata riduttivamente per indicare la scena del teatro all'italiana, rimanda a un insieme complesso di convenzioni culturali, che non può essere definito in assoluto o in astratto, al di là delle determinazioni storiche in cui di volta in volta prende forma. Così nel Novecento si assiste alla disgregazione e allo smantellamento di un'idea di teatro, quella legata alla scena del teatro all'italiana, che eravamo abituati a considerare il Teatro. A un sistema teatrale che aveva come contenuto la tradizione stessa del teatro si oppone la centralità dell'opera capace di definire ogni volta il proprio spazio. Al concetto di «spazio del teatro» subentra quello di «teatro della rappresentazione». Dunque non esiste spazio teatrale al di là, prima o dopo la rappresentazione: si passa dalla scena all'ambiente, dal repertorio all'evento, dal genere all'opera. Lo spazio diviene soltanto un elemento di quel linguaggio complesso che è la rappresentazione teatrale.
Con la relazione di Giovanni Bechelloni, *La spettacolarità quotidiana*, viene affrontato il discorso sul luogo dello spettacolo e sullo spettatore televisivo da una prospettiva chiaramente sociologica che, polemizzando con una arcaica, quasi luddista, demonizzazione del medium a opera degli intellettuali, tende invece a metterne in risalto i caratteri di democraticità. Bechelloni si interessa alla televisione come «meccanismo regolatore della quotidianità», presenza e linguaggio con cui si parla e ci si rappresenta alla società. Parafrasando Heidegger si potrebbe dire che noi «dimoriamo» nella televisione, siamo parlati dalla televisione. Per i figli dell'era televisiva, che vivono e non analizzano la loro esperienza di spettatori, il piccolo schermo funziona come «una finestra da cui arrivano i rumori della strada», il microcosmo dove si rappresenta lo «spettacolo della vita».
Sospendendo ogni giudizio di valore che non sia positivo, il sociologo afferma che la quotidianizzazione del grande spettacolo del mondo a opera della televisione ne annulla la spettacolarità dandola come naturale. Di conseguenza si perde il carisma dello spettacolo (tutto è spettacolo e tutto è quotidiano), si smarrisce il luogo (la televisione non è un luogo dello spettacolo ma appunto la quotidianizzazione della spettacolarità), si cancella lo spettatore (trasformato in attore sociale).
L'emergenza teorica intorno alla televisione che l'anno scorso attraversava serpeggiante la discussione, determinandone i toni e gli orientamenti, rimane quasi interamente circoscritta all'intervento di Bechelloni, in buona parte per cause accidentali che hanno ridotto un programma di convegno intenzionalmente più ricco e articolato. Tuttavia, scollata dagli

appunti sulle idiosincrasie e i terrorismi intellettuali, sulle nostalgie e i disorientamenti critico-teorici, la televisione tende a porsi non più soltanto come un problema, intorno a cui organizzare una serie di studi più o meno settoriali, ma come un dato già compreso e sotteso a ogni discorso sullo spettacolo e sulla società. Poiché è fin troppo ovvio che l'era dell'audiovisivo comporta la caduta e l'integrazione degli specifici mediologici cui corrisponde, a livello teorico, una riconsiderazione globale degli strumenti, degli oggetti e delle linee di analisi. E d'altra parte queste pratiche speculative tendono spesso a sconfinare in una più vasta teorizzazione dell'esistente, di cui determinano gli orientamenti e da cui traggono, al contempo, i presupposti.
In questo contesto lo spettatore-cosa teorizzato da Mario Perniola è il prototipo di una società di massa che non si esaurisce più nell'idea tradizionale di «società dello spettacolo» e che non può più essere analizzata attraverso le vecchie nozioni di spettacolarità e di rappresentazione. L'avvento della «cosa videomatica», cioè di quella che Perniola definisce la terza era del video, centrata sull'esperienza del computer e della videocassetta, sancisce il passaggio dall'*immagine* alla *cosa*. Nel senso che il video non è più concepibile come medium che derealizza il mondo trasformandolo in spettacolo, ma appunto come ciò che è capace di mutarlo in cosa. La nozione di cosa ricavata insieme dalla cultura Zen (tathata), dalla filosofia heideggeriana (ding) e dal pensiero romano (res) esclude, per Perniola, ogni prospettiva strumentale e rappresentativa e comporta il definitivo abbandono degli schemi teorici della modernità, con i suoi concetti di alienazione e reificazione ancora legati alla dimensione di un pensiero umanistico basato sulla centralità del soggetto. L'elaborazione post-moderna di Heidegger e il pensiero-limite di poeti come Rilke forniscono, secondo Perniola, gli strumenti più adeguati per una nuova lettura dell'esperienza contemporanea.
Seguendo questi tracciati si possono interpretare sotto il segno di una stessa dinamica certe trasformazioni attuali della cultura giovanile: il passaggio dalla moda al look, dal pop al punk, dal footing al jogging e al trekking, per fare solo alcuni esempi, rappresenta sempre lo stesso spostamento da una prospettiva vitalistica, centrata sull'*immagine* e sul mito del soggetto, all'indifferenza del farsi cosa, al prevalere della resistenza sul cambiamento e sulla progettualità. Alla società degli spettatori-attori Perniola oppone quella degli spettatori-cose, alla spettacolarizzazione del quotidiano la vita quotidiana come *paesaggio*. Il concetto di paesaggio subentra al concetto di scena nel designare non più un mondo di apparenze e di «espressività», ma un mondo di cose opache, resistenti, dove non agisce nessuna soggettività, ma dove ci si dispone come «cosa fra le cose», affetti da una «partecipazione impartecipe», indifferenti, «agiti» dalle cose. Heidegger, ricorda Perniola, si pone in ascolto delle cose; Rilke, lasciando ogni pathos soggettivo e ogni pretesa ontologica, si assimila alle cose distaccandosi da se stesso e ponendo la morte dietro di sé. In questa prospettiva stoica, dove il farsi cosa esorcizza persino la paura della morte, cade ogni dimensione temporale, non c'è più né passato né futuro, ma solo presente e il movimento è diventato un «transito dallo stesso allo stesso». Non c'è più nessuna proiezione utopica e tuttavia nessuna tonalità catastrofica, ma anzi un porsi fiducioso nel presente.

Lucca: animatori senza miracoli

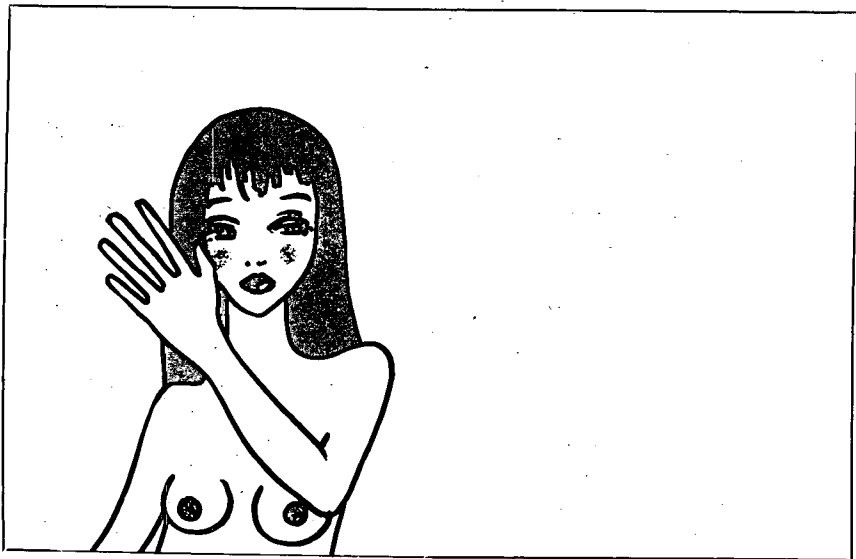
Fabio Gasparrini

C'erano una volta i 'grandi' dell'animazione italiana: o se non c'erano di persona, almeno mandavano un film in concorso. E invece quest'anno, proprio quando il Salone dei comics, del film d'animazione e dell'illustrazione di Lucca compiva i suoi venti anni, si è assistito a un clamoroso vuoto generazionale.
Dei nomi illustri del film animato italiano, quali Bozzetto, Gianini & Luzzati, Manfredi, Manuli, Cavandoli, Laganà, Fusako Yusaki, solo quest'ultima (nota al pubblico televisivo di qualche anno fa per i suoi spot della Fernet Branca, realizzati con plastilina animata) ha presentato un film in concorso, *Rotondo, quadrato, triangolo.* Nulla che andasse al di là delle consuete metamorfosi di oggetti e situazioni a suon di musica, però fra i film *a soggetto* (escludendo quindi i *pubblicitari*, gli *educazionali* e gli *scolastici*) era oggettivamente fra i pochi tecnicamente e formalmente ineccepibili, e la giuria internazionale ha deciso di ricompensarla con il premio di categoria.
Degli altri 'storici', neanche l'ombra. Alcuni erano presenti nella sezione panoramica della produzione italiana, come Bozzetto col suo pilota per il serial *Il corsaro nero* (di buona fattura relativamente a una produzione seriale, ma non abbastanza per i selezionatori dei film in concorso), Cavandoli con la sua sempiterna *La linea* (ricordate gli spot della Lagostina?) e Laganà con *Dove sta Zazà;* altri si intravedevano nelle sale, durante gli ultimi giorni del festival; altri ancora non sono proprio venuti, come Manfredo Manfredi che si intimidisce davanti alle folle o Bruno Bozzetto che era sul set del suo primo lungometraggio dal vero, come colmo dell'ironia. Anzi, tramite un'intervista data a Farassino di «Repubblica», diceva a chiare lettere la sua perplessità di fronte ai festival, visti come sterile scambio di premi fra gli animatori stessi, e la sua delusione verso lo stato dell'animazione in Italia.
E sul fatto che la situazione sia di aperta crisi, siamo d'accordo con lui. C'era un tempo la bella abitudine, da parte dei sunnominati 'grandi', di tralasciare ogni tanto l'attività commerciale che li tiene in vita (sigle, pubblicità, ecc.) per autoprodurre piccoli film a soggetto, con la sola speranza di riuscire poi a venderli, per il puro gusto di partecipare ai festival con un film d'autore. È chiaro che questo si traduceva poi in pubblicità indiretta per lo studio che li produceva, ma questa formula ci ha fatto godere in passato di tanti piccoli capolavori.
A Lucca non se n'è visti. Si tratta forse di disaffezione per un festival che,

con tutti i suoi limiti organizzativi, è pur sempre il maggiore appuntamento italiano per gli autori d'animazione? È questo un salone che vuole gestire tre campi distinti come l'animazione, il comic e l'illustrazione, che possono sì entrare a contatto tramite interessi o collaborazioni personali, ma restano distinti come struttura industriale e come mercato. Il risultato è una serie di iniziative spesso scollegate e dispersive, dove l'animazione ha un ruolo quasi marginale.

In assenza di proposte 'professionali', il festival ha dovuto spalancare le porte alle nuove leve, nessuna delle quali fa gridare al miracolo. Molto spazio lo ha preso la cooperativa La lanterna magica di Torino, che ha vinto i premi nelle categorie *didattica* (con *Se fumi tu, fumano tutti,* campagna contro il tabagismo) e *realizzati in ambito scolastico* (con *Suono e colore,* interessante esperimento suono-immagine realizzato in una scuola elementare). La cooperativa, che sta diventando uno dei punti di riferimento dell'animazione italiana anche all'estero, ha prodotto pure *Nove secondi e mezzo,* dissacrante parodia del film dal vero, in cui due coniglietti riescono a sperimentare in quel breve lasso di tempo tutto il Kamasutra, e *Russian Roulette,* affascinante visualizzazione di una canzone irlandese contro la bomba atomica, che ha vinto il premio comunale "Città di Lucca".

Interessanti anche *Lucidi Folli* dell'esordiente Ursula Ferrara, e il primo esperimento d'animazione del disegnatore Andrea Pazienza, che con un pochino più di fatica avrebbe dato al suo *Milano e Vincenzo* scioltezza e movimento. Il premio per la categoria *pubblicitaria* è andato a *Firenze-Europa* prodotto dalla cooperativa Limite di Firenze, preferito a lavori commercialmente professionali come *Saclà* di Fuzellier-Cavazzuti.

Fra l'altro erano in programma *Esercizi di stile* di Francesco Castiglione, Fabio Gasparrini e Francesca Ravello De Santi, diplomati nel biennio 1983-85 al Centro sperimentale di cinematografia; e *Passione* di Maurizio Forestieri, allievo del biennio 1985-87.

Lucidi Folli
di Ursula Ferrara

La 'nuova critica' stenta a crescere

Renzo Renzi

Ho letto nei nn. 2 e 3/1986 di «Bianco e Nero» il bellissimo scritto di Sergio Frosali e la veemente risposta di Alberto Abruzzese, quasi trasecolando, siccome oggi il processo di omologazione previsto da Pasolini ha ormai toccato i suoi traguardi, riducendo gli scontri, quasi sempre, a semplici questioni di opere dell'uno o dell'altro partito-corporazione, più o meno in nome degli stessi 'ideali', nella sostanza (non siamo tutti socialdemocratici?). Pare invece che, nel caso nostro, le ambizioni di potere giochino almeno un ruolo secondario, per tornare a proporre il tema, in altri anni già vigorosamente affrontato, degli strumenti da usare nel giudizio di un film, del cinema, degli audiovisivi nel loro complesso e nelle loro interconnessioni col rimanente del sociale.
Siccome ho condiviso molte preoccupazioni di Frosali, com'era prevedibile, a quanto dice Abruzzese; annusando l'aria che ha ripreso a tirare in favore della serie, contro i prototipi, e considerando perciò le rivalutazioni dei 'generi', già in atto da alcuni anni, a dispetto delle sgridate di Croce; ho capito che dovrò iscrivermi, perché lì mi hanno impalato, nel genere 'vecchia critica', a petto della 'nuova', che ha cominciato a essere 'nuova' negli anni Sessanta e non la smette più, ormai convinta, in Italia, di avere inventato lei la sociologia anglosassone, la semiotica, l'antropologia, la psicoanalisi, l'elettronica, ecc.: tutte le cose, insomma, che alcuni anni prima, emergendo stracciati dalle rovine d'Europa, non avevamo potuto, noi della 'vecchia critica', leggere sui libri, dal momento che ci avevano costretto a occuparci di altre cose, pure essenziali, nella sola 'pratica' (un limite che ci ha procurato sempre una certa sofferenza, ma anche ci ha dato un qualche nutrimento).
Il genere 'vecchia critica' nel quale, con un colpetto tacitante, sono stato implicitamente confinato, mi ha ricordato, in ogni caso, la mia condizione di padre, alle prese con una figlia che, giunta all'università, sicuramente traviata dal genitore, voleva iscriversi al Dams, cioè al corso di laurea in Discipline delle arti, musica, spettacolo della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna. Ebbene, siccome io avevo traviato mia figlia, ma il traviamento, a mio parere, era andato oltre il segno, ho fatto a lei il discorso che vi riferisco. Il Dams, le ho detto, è una gran bella invenzione, però tende a creare allievi presuntuosi e ignoranti: presuntuosi, perché pensano di conoscere tutte le 'ultime' della cultura e che solo queste abbiano un peso; ignoranti, perché non conoscono le 'prime'. Se tu, figlia, al Dams segui le lezioni di storia dell'arte contemporanea, senza avere seguito — come accade — anche le lezioni di storia dell'arte medievale e moderna, ti armerai, infine, di questo sapere contemporaneo con l'arroganza di chi ritiene poi di poter mettere i baffi alla Gioconda, senza essere una dadaista, oppure ripetendo un gesto oggi datato, com'è datato ogni

avanguardismo che non mostri di possedere la pur necessaria 'saggezza' del passato.
Così mia figlia, che per ora si è convinta, ha progettato un suo corso di laurea, mettendo nel conto tutte le materie che potevano dare uno spessore storico alle 'ultime': spessore che serve sempre, tra l'altro, a discernere ciò che è veramente nuovo da ciò che appare soltanto tale. (La scelta, sia detto tra parentesi, è parsa assai giusta anche a Luciano Anceschi, che pure è un inventore del Dams, secondo un'idea in parte non realizzata. A proposito: Luciano Anceschi è 'vecchia' o 'nuova' critica?).
Voglio dire che la pretesa liquidatoria, manifestata a più riprese da questa nuova critica, nei confronti di una grande stagione della cultura italiana come fu quella del neorealismo e del successivo cinema d'autore (ivi compresa la sua critica 'partecipe', che non si può isolare dal fenomeno, nonostante gli errori), una tale pretesa liquidatoria muove il riso, specialmente se essa giunge da sinistra. Infatti essa offre poi lo spettacolo di chi brancola nel 'moderno', elencando nuove discipline e affogando nel mercato, senza riuscire a dirci chiaramente qual è il segno della sua 'differenza' dal restante del panorama culturale.
In realtà, il problema non è così semplice, né può dar luogo a goffe guerre in nome della maggiore o minore gioventù. È un problema presente a chiunque si muova con 'impegno' in queste faccende. A volte, la soluzione è bifronte. Facciamo il caso dell''effimero', che poteva essere letto come una necessaria spettacolarizzazione di certi fatti culturali, e comunque un'immersione nel 'flusso' indotto dalle nuove abitudini televisive, al fine di raggiungere le masse, dovunque si trovino, anche per dare loro possibilità d'aggregazione specialmente in una città disgregata com'è Roma; oppure poteva essere letto come una inutile quanto ingenua duplicazione del mercato, intenta a *ballare solo d'estate*, se vista da una regione come la mia, l'Emilia-Romagna, dove i cinquemila spettatori per sera mediamente mobilitati da Massenzio in una comunità di quattro milioni di abitanti non sono nemmeno la decima parte di coloro che si aggregano costantemente, per via di un pullulare di circoli e occasioni varie, in una regione come la nostra di tre milioni ottocentomila abitanti, distribuiti in un territorio assai meglio decentrato e organizzato.
Voglio dire che, in molti casi, è la pratica concreta delle situazioni reali a suggerire la teoria e le sue articolazioni, creando gradi diversi di sudditanza alle idee dominanti, e così influenzando il movimento tra le nebbie di una fase di transizione, nella quale non è sempre il miglior partito quello di sentirsi vivi soltanto nelle braccia di uno storico avversario.
D'altronde, ogni salto generazionale avviene in maniera conflittuale, specialmente se la tesi è stata forte e tale da produrre un'altrettanto forte antitesi. Ma sorge il dubbio: non sarebbe questo il momento della sintesi? Non lo dico ai fini di una melensa pacificazione: ché, anzi, su questa base sintetica mi piacerebbe ritrovare un 'impegnato' schieramento di battaglia, a incominciare da una più serena revisione degli strumenti critici. Lo dico perché, appartenendo al genere della 'vecchia critica', paterna e paternalista, sono indotto a pensare che la 'nuova critica', ormai passati gli anni, stenti a staccarsi dal suo momento edipico e perciò fatichi a crescere, così mostrando l'intrinseca fragilità e l'attitudine, altrettanto intrinseca, a disperdere il patrimonio.

Il cinema etnografico. 1

Enrico Fulchignoni

Il termine *etnologia* è nato nel 1787, ma aveva un significato assai diverso da quello che oggi gli attribuiamo. D'altra parte già le *Storie* di Erodoto, che tessono un panorama dell'umanità del V secolo a.C., contengono rilievi e annotazioni assai più vicini a quelli di una inchiesta etnografica del nostro tempo che a quelli di una semplice ricostituzione storica. E ripercorrendo i nomi del passato, fra le opere più diverse appaiono quelle dei precursori: il bizantino Procopio, l'arabo Ibn Khaldun, il nostro Marco Polo, il cui *Milione* a sette secoli di distanza continua a stupirci per la facoltà fine e profonda di osservazione della terra e delle genti d'Asia, la critica puntuale del costume e delle tradizioni direttamente esperite.
Ma il merito di una prima moderna visione dell'antropologia che trasferisce lo studio dell'uomo dal piano letterario, soggettivo e descrittivo, a quello scientifico va all'attività convergente dei viaggiatori, dei filosofi e dei naturalisti di fine Settecento. Basti accennare alle esplorazioni dei Cook e dei La Pérouse per l'Oceania, ai viaggi africani di Bruce e Mungo Park, al pensiero di Montesquieu e soprattutto di Voltaire e Rousseau, all'apporto di Buffon. Fu merito dei naturalisti l'impiego nuovo del termine antropologia nelle discipline che rientravano nella Storia Naturale (così come l'aveva auspicato un altro precursore, l'inglese Hume), al fine di demistificare lo studio dell'uomo e reinserirlo nello schema biologico della creazione.
Fra la Rivoluzione francese e la caduta del Primo impero un nuovo universo si va manifestando: tempo di transizione fra due mondi, quello fondato sulla Rivelazione e il nuovo orizzonte aperto all'esperienza che prepara direttamente l'avvento delle Scienze dell'Uomo, liberate da ogni preconcetto filosofico e religioso. Risale a questo periodo una delle sintesi più feconde fra storia e geografia e che ancor oggi costituisce una delle basi più utili per l'etnografia. Appare una nuova categoria, quella dell'evoluzione, destinata ad assumere una importanza fondamentale nel XIX secolo. Si ripudia la nozione del tempo ciclico per ammettere il concetto del tempo unilineare; si libera la storia dalla sua carica mitica e dalla servitù provvidenziale e si inizia, con molta ambizione, a descrivere le tappe essenziali dell'avventura umana.
La ricerca diretta sul terreno è una delle correnti più feconde della scienza etnografica: tra i più meritori sono i missionari, cui si deve, nel corso di tre secoli, un lavoro notevole di esplorazione culturale, in particolare dell'Estremo Oriente e dell'Amerindia. In Australia Spencer e Gillen, in Africa

Boas e Frobenius legano i loro nomi a fondamentali scoperte e osservazioni personali. Tutti questi studiosi e decine d'altri, formati nel Regno Unito, in Francia, Germania, Belgio, Usa e Urss, hanno contribuito ad arricchire la metodologia di quei pionieri elaborando una critica dei reperti, utilizzando le risorse delle discipline complementari, estendendo il campo d'azione della ricerca, senza venir meno al rigore e all'esigenza di risultati scientificamente validi.
In che misura la scoperta dell'audiovisivo alla fine del XIX secolo ha prolungato l'inchiesta etnologica condotta con i metodi classici: osservazione, questionario, intervista? È d'uopo riconoscere subito la diffidenza (e quindi l'estrema rarità) di tale riconoscimento immediato. Eppure il contrario avrebbe dovuto apparire innegabile, e cioè la maggiore evidenza dell'audiovisivo rispetto al testo scritto nella relazione d'ogni fenomeno empirico. Come ha sostenuto Edgar Morin, l'immagine cinematografica parrebbe dover nettamente stravincere a confronto del linguaggio scritto, che astrae, schematizza, traduce — e quindi tradisce — il dato sensibile. Eppure per lunghi anni l'osservazione dei comportamenti umani ha incontrato ogni sorta di ostacoli nella pratica, come se l'etnografo o il sociologo temessero di utilizzare la macchina da presa o il magnetofono senza averne il controllo o la padronanza. Ripresa filmica e registrazione del suono furono ritenuti per decenni unicamente ausiliari della relazione scritta, e ancora oggi questo rapporto gerarchico tra le due forme di analisi si mantiene in numerosi circoli scientifici. Ancora oggi l'assenza di immagini nelle più importanti monografie sociografiche rivela, senza ambagi, una sorta di *tabù universitario*.
Come sanno tutti gli storici del cinema, le immagini mobili debbono la loro nascita stessa alla curiosità scientifica, al desiderio di meglio vedere per meglio conoscere. I precursori (Muybridge, Marey, Demeny) agivano per la realizzazione di una tecnica e di uno strumento atti all'analisi dei fenomeni della natura. Quando Louis Lumière fissò definitivamente un congegno di ripresa visiva e si diede a sparpagliare i suoi operatori per il mondo, il cinema etnografico e il cinema etnologico erano nati. Gli archivi filmati del XX secolo si aprono con queste prime ingenue documentazioni e con il fenomeno parallelo e contemporaneo suscitato dalla macchina da presa di una ricerca d''evasione' attraverso lo spettacolo. Così, fin dalle origini, il destino tecnico o scientifico del cinematografo vede affiancarsi un percorso radicalmente diverso tracciato dalle magie degli illusionisti.

I precursori-profeti: Regnault e Lumière

Si può paradossalmente sostenere che il film etnografico è nato addirittura prima dell'invenzione reale del cinema. Rouch ricorda che uno dei discepoli più fedeli del grande fisiologo Marey, il dottor Felix Regnault, decise di utilizzare la nuova tecnica rivoluzionaria della *cronofotografia*, messa a punto dal loro maestro, per lo studio di un settore della giovane scienza antropologica attraverso l'analisi comparata dei gesti e del contegno in differenti etnie. Così, profittando dell'Esposizione d'Africa Occidentale tenuta nel 1895 ai piedi della torre Eiffel, Regnault e il suo collaboratore Charles Comte realizzarono delle sequenze sulla gesticolazione di un Peul, di un Wolof, di un Dioula; sulla loro deambulazione, sulla lavorazione di

un vaso di creta. Venne fatta contemporaneamente una serie di registrazioni sonore di strumenti musicali indigeni.
E un ventennio più tardi lo stesso pioniere dottor Regnault tracciava sulla rivista «La nature» (1922) le grandi linee di un progetto scientifico d'assoluta pertinenza: «Tutta la documentazione che ci hanno tramandato i viaggiatori, i militari, i missionari per secoli e secoli fino a ieri pareva valida e sufficiente. Ma basta riflettere per convincersi del grave stato di soggettività che contengono tali reperti: deformazioni che provengono dall'esagerazione, dall'oblio, dall'abbandono di dettagli ritenuti a torto insignificanti... infine dall'errore dei nostri sensi, che non possono analizzare i movimenti troppo rapidi o i suoni troppo brevi. Ora finalmente l'etnografia grazie ai due meravigliosi tramiti che sono il cinema e il fonografo diventa una scienza positiva che può disporre da oggi in poi di documenti obiettivi...».
Sui fratelli Lumière e sul loro contributo al 'cinema del reale' molto è stato scritto e osservato. Mentre il percorso di Méliès, e soprattutto di Edison, tendeva ad accrescere lo 'straordinario', l''eccezionale', lo 'spettacolare' consentito dalla nuova tecnica di ripresa, i Lumière pretendevano soltanto di riprodurre gli aspetti più modesti della realtà; ma proprio l'umiltà dei loro intenti aveva provocato la metamorfosi delle apparenze: l'ordinario, il banale, il quotidiano, rivisti attraverso l'occhio freddo dell'apparecchio e lo sguardo diretto del cineasta diventano letteralmente 'straordinari', oggetto di conoscenza scientifica, ma insieme nuovo affascinante soggetto di spettacolo. Questa condizione consentì loro di passare dallo stadio sperimentale della registrazione delle immagini in movimento alla loro proiezione al cospetto di un pubblico importante.
L'effetto trainante degli impegni commerciali non ridusse la volontà di ricerca scientifica, anzi, la favorì in modo tale che la motivazione trasmessa agli innumerevoli operatori sul terreno rimase costante: riportare materiale etnografico. D'altra parte, però, l'alea degli impegni della ditta Lumière, la grande diversità del materiale utilizzato, il diverso valore commerciale di taluni degli innumerevoli 'spezzoni' raccolti hanno impedito la costituzione di un sistematico archivio di tutto il materiale realizzato, e solo ai nostri giorni, in occasione del prossimo centenario, hanno permesso iniziative come quelle promosse dall'edizione 1986 della Mostra del nuovo cinema di Pesaro, che ha ottenuto con la collaborazione della Cineteca francese e dello specialista Vincent Pinel una rassegna praticamente di tutte le 'vedute' disponibili, e cioè di poco meno di un terzo del catalogo Lumière. Occasione preziosa di verifica circa l'unità delle direttive di Louis Lumière, il quale fin dalle origini non si contentava di vegliare personalmente sulla formazione dei tecnici-ricercatori da inviare ai quattro punti cardinali, ma ne orientava la produzione, ne definiva nelle grandi linee la tematica, ne seguiva l'evoluzione dell'attività sul terreno non risparmiando critiche, suggerimenti, consigli.
Due fattori sono alla base di questa intensa attività di ricerca della condizione umana sulla superficie del globo: da una parte l'espansione coloniale delle grandi potenze e dall'altra lo sviluppo dei sistemi di trasporto, che tra il 1840 e il 1900 raggiunge il 70% della rete ferroviaria oggi in funzione. Nato in un'epoca di «curiosità vagabonda», il cinematografo si trasforma fin dalle origini in «occhio aperto sul mondo». Grazie

Drifters di John Grierson

all'azione ininterrotta del manipolo di tecnici usciti dalle officine lionesi dei fratelli Lumière, l'antropologia visiva di tutti i paesi europei, delle principali colonie di Francia, Belgio, Inghilterra, Germania, della Turchia, d'Asia, d'Egitto, degli Stati Uniti, del Canada, del Messico, del Giappone, d'Australia compie un balzo decisivo in avanti. Non mancano, naturalmente, le critiche di fondo sollevate dai sociologi delle epoche più recenti: una certa superficialità dei reperti, la vocazione accentuata alla ripresa, in particolare di teste coronate, militari e, in genere, notabili. Grazie a queste immagini è possibile rendersi conto, ad esempio, della funzione essenziale esercitata dalle istituzioni militari alla fine del secolo scorso, non soltanto sul piano repressivo, ma anche su quello ideologico. Colonna portante della società borghese, catalizzatore della fierezza nazionale, l'esercito si manifesta come forza unificatrice e 'purificatrice'. Ma anche l'analisi degli altri temi principali attorno ai quali si articola questa primissima produzione cinematografica rivela in modo indiscutibile un dato essenziale, e cioè la tendenza globale della cinematografia a mettersi al servizio del Potere. Eppure tale evidenza — afferma Vincent Pinel — ha potuto passare inosservata a spettatori che vedevano nelle immagini proiettate dall'apparecchio dei Lumière semplici e anodine «riproduzioni del mondo», la cui neutralità era garantita dalla (presunta) obiettività delle tecniche fisicochimiche atte a metterle in evidenza. Per convincersi, basta osservare con attenzione le sequenze vendute dall'industria dei Lumière: immagini di una società egemone intesa a offrire al mondo il migliore aspetto di se stessa. Immagini dell'autosoddisfazione, della tranquilla certezza di valori definiti universali ed eterni.
Se si traccia una curva della produzione lionese situando in ordinata il numero dei titoli prodotti e in ascissa i dieci anni di attività (dal 1895 al 1905), vediamo che il massimo del successo si realizza tra il 1896 e il 1897 (con 225 sequenze l'anno, di varia provenienza) con un progressivo declino (circa 100 film nel 1900) che si conclude nel 1905. Le cause di tale recessione sono numerose; in particolare, il mancato rinnovo dei temi offerti alla curiosità degli spettatori. Uno sforzo eccezionale si è andato

compiendo in questi ultimi anni nella ricerca del materiale realizzato da una cinquantina dei più prestigiosi collaboratori dei Lumière, fra cui l'italiano Promio e il francese Mesguich. Pubblicare un catalogo ragionato di tali reperti è l'ambizione degli eminenti studiosi che, in vista del prossimo centenario, sono da anni in azione presso le cineteche e i collezionisti privati.

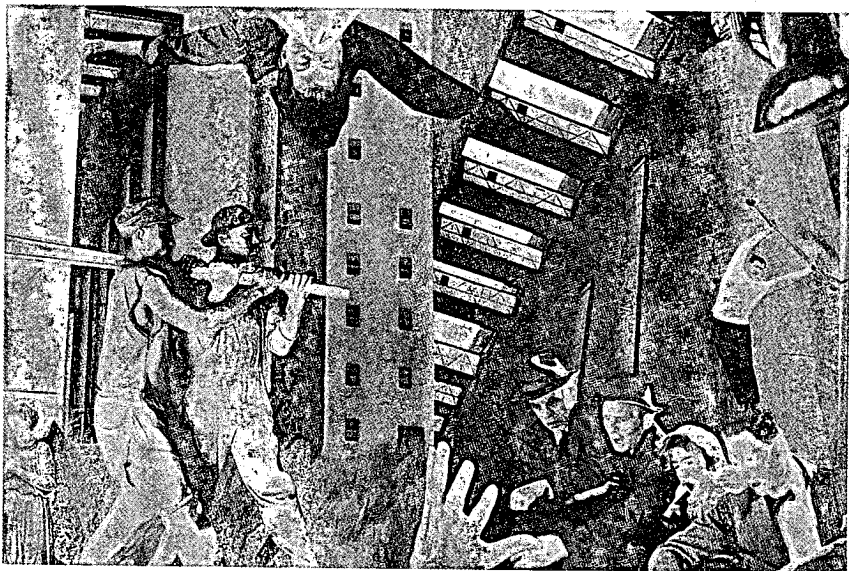
Una storia del cinema etnologico deve necessariamente tener conto dell'evoluzione parallela del cinema sociologico e documentario. Ed è compiendo a ritroso tale percorso che si possono ritrovare le linee di forza dottrinali che sono all'origine delle varie tendenze. Un panorama del film sociologico non può che includere nella stessa prospettiva le opere più importanti del cinema documentario, dando così la possibilità di spiegare i due tipi di comportamento umano definiti dall'etnografia. I film-documento dall'intento sociologico più o meno netto meritano d'essere considerati come documenti scientificamente validi. Interessano, fin dai primi tentativi della scuola di Lumière, sia il grande pubblico sia gli specialisti delle scienze sociali.

Questi documenti autentici possono anche essere definiti opere d'arte che intendono una volontà chiara di riflettere la realtà sociale. Il film-documento si sostituisce in qualche modo all'occhio dell'osservatore, sguardo superficiale talvolta, più sintentico che analitico, ma sguardo comunque prezioso. Paradossalmente — scrive Luc de Heusch — i poteri di osservazione della camera sono limitati, ma immense sono le sue possibilità *espressive*. I film di questo tipo hanno il gran merito di stabilire un contatto sensibile con l'uomo. Dal punto di vista discorsivo, la narrazione visiva è un linguaggio povero. L'astrazione del linguaggio sociologico le è rifiutata; e invece procede con stupenda maestria nelle situazioni concrete, che ha il potere di restituire, ingrandendole al modo di un microscopio. I film di questa categoria non sono stati concepiti come resoconti scientifici, eppure il loro valore di testimonianza non deve essere trascurato. Ci si presentano come l'illustrazione di un problema sociologico e, nel caso di quelli più riusciti, hanno il merito di provocare una *presa di coscienza* facendo appello alla sensibilità e all'intelligenza

La scuola di Grierson, Vertov, Flaherty, Ivens

Il termine documentario deriva da *documentaire*, un vocabolo usato dai francesi per i film di viaggi. Grierson lo usò per definire *Moana* (L'ultimo Eden) di Robert Flaherty, in cui si descriveva la vita degli abitanti delle isole dei Mari del Sud. Più tardi egli definì il documentario «una elaborazione creativa della realtà». Nel corso del ventennio che va dal 1930 al 1950 questo termine si è andato identificando con un particolare, ampio e impegnativo uso del mezzo cinematografico al servizio dell'indagine sociale. Il fondatore del movimento documentaristico intuì che il cinema, potendo colpire la fantasia e rendere più ampia che in passato l''osservazione' della realtà, era il mezzo più efficace per far conoscere la Scienza dell'Uomo. Il risultato è stato contestato da critici come Krakauer, i quali denunciano, nei film di Grierson e della sua scuola, il prevalere arbitrario della parola, del commento, sulle naturali potenzialità espressive dell'immagine, e dunque il prevalere, secondo i termini krakaueriani, della

«realtà mentale» su quella «fotografica». I difensori del contributo scientifico di Grierson sostengono invece che l'impegno della scuola documentarista poggia totalmente sull'obbligo di trasmettere informazioni e di raggiungere tale fine con ogni mezzo, per quanto anticinematografico esso sia, che consenta la padronanza totale della materia.
Gli altri due precursori dei quali è pur necessario dare un cenno sono l'irlandese Robert Flaherty e il sovietico Dziga Vertov. Né l'uno né l'altro sono etnologi o sociologi, ma semplicemente due cineasti avidi di studiare più a fondo il comportamento dell'uomo. Vertov e Flaherty non ebbero mai l'occasione d'incontrarsi e con molta probabilità nessuno dei due ha mai visto i film dell'altro. Non ebbero alcun contatto coi sociologi dei loro paesi e il valore scientifico dei film che realizzarono fu riconosciuto dagli specialisti con ritardo. Malgrado ciò, hanno rivestito una funzione essenziale nella genesi e nello sviluppo del cinema etnografico, e un ruolo egualmente essenziale nell'evoluzione dell'arte cinematografica. Possono essere considerati i due grandi padri del cinema etnografico e sociologico anche per motivi cronologici, avendo realizzato i loro primi film all'inizio degli anni '20. D'altra parte la qualità delle loro realizzazioni e il valore delle loro idee direttive e delle teorie innovatrici hanno consentito al documentario di proporsi come genere cinematografico indipendente.
Abbiamo detto che le idee e le concezioni dei pionieri non sono state omogenee. Per alcuni il documentario fu un mezzo di espressione poetica, per altri uno strumento di propaganda, e per altri ancora un nuovo linguaggio plastico. Lo storico più qualificato di tale scuola, Paul Rotha, precisa: «Se c'è bisogno di ricorrere alle date si può dire che il documentario ha esordito con *Nanook* di Flaherty in America (1920), le esperienze di Vertov in Urss (1923), *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti in Francia (1926) *Berlin* di Ruttmann in Germania (1927) e *Drifters* di Grierson in Inghilterra (1929)».

(1 - continua)

***Berlin: The Symphony of a City* di W. Ruttmann**

Voglio tradire mio marito! (1925) di Mario Camerini

Paolo Cherchi Usai

Un anziano esercente di cinema a Venezia, Aldo Predonzan, conservava nel proprio magazzino alcune bobine di film, testimonianze della trascorsa attività. Fra queste c'era una copia della commedia di Mario Camerini *Voglio tradire mio marito!*, realizzata nel 1925 e considerata perduta fino a un paio d'anni fa, quando la Cineteca di Gemona del Friuli poté acquistarla, sottoporla a un restauro preliminare e ristamparla su supporto *safety*[1]. Nulla si sapeva, fino a quel momento, del primo Camerini. Molte notizie potevano essere ricavate attraverso le lettura della stampa specializzata dell'epoca o desunte da dichiarazioni dello stesso regista (che non ricordava però la trama della pellicola ritrovata)[2]. Mancavano tuttavia le *immagini in movimento*, sostituite da poche fotografie e da riproduzioni apparse su pubblicità del periodo.
Tale destino è comune alla quasi totalità dei realizzatori italiani degli anni Venti e alla grande maggioranza degli europei. La produzione mondiale del quinquennio 1921-1925 era d'altronde nota, una decina di anni fa, grazie a una manciata di titoli. I più noti ricorrono su ogni sintesi cronologica pubblicata in tempi recenti, che riesce a dilungarsi intorno ad alcuni 'classici' sovietici e tedeschi, ma che diventa laconica quando si tratta di spiegare quali erano, sulla base delle copie sopravvissute, gli stili in uso prima dell'avvento del sonoro (una ragione 'storica' di ciò sta nel fatto che gli archivi del film tendevano a conservare di preferenza opere 'esemplari', d'avanguardia, circondate dall'unanime stima degli storici e dei teorici ma tutt'altro che rappresentative delle tecniche e dei modelli estetici correnti; e relegavano allo sfondo le pellicole 'di genere').
È una lacuna gravissima, che nessuna fonte secondaria — per quanto attendibile — potrà mai colmare. Le cose, oggi, vanno un po' meglio negli

---

[1] Ringrazio Livio Iacob e Piera Patat (Cineteca di Gemona del Friuli) per avermi messo a disposizione la copia del film. Sulle circostanze del ritrovamento di *Voglio tradire mio marito!* si veda l'articolo di Lorenzo Codelli, *Un Camerini retrouvé*, «Positif», 301, marzo 1986, pp. 56-57. È la prima analisi del film pubblicata dopo il recupero dell'esemplare conservato a Gemona.

[2] Sergio Grmek Germani, *Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 27. Lo stesso Germani ha redatto la scheda informativa sul film diffusa nel 1985 a Pordenone in occasione della 'prima' della versione restaurata, alle Giornate del cinema muto.

Stati Uniti, nel Regno Unito, in Francia e in Germania, grazie a iniziative istituzionali e a fortunosi recuperi; non così in Italia, dove *Voglio tradire mio marito!* si aggiunge alle poche tracce superstiti di un periodo segnato dal clamoroso crollo della produzione (centoventiquattro titoli distribuiti nel 1923, appena trentotto nel 1925; i film di finzione presentati prima della fine del muto non riusciranno a raggiungere, annualmente, le dieci unità) e dalla fioritura degli adattamenti da motivi della tradizione canora meridionale (da *Varca napulitana* di Ubaldo Maria del Colle a *Luna nuova* di Mario Volpe e Armando Fizzarotti), vilipesi dalla critica coeva ma graditi dal pubblico della provincia napoletana.

In netta minoranza le commedie; tre delle quali tratte dal repertorio francese (Feydeau per il fortunato *Occupati d'Amelia* di Telemaco Ruggeri e *Il tacchino* di Mario Bonnard, e Armont & Nancey per *Teodoro e socio*, ancora di Bonnard); altre due sono comiche d'azione. *Voglio tradire mio marito!*, la sesta, da un testo di Ermanno Geymonat: anch'essa 'alla francese', secondo gli scarni ricordi di Camerini, dall'intreccio convenzionale (la felicità dei coniugi, l'equivoco, l'inutile vendetta reciproca, l'abbraccio risolutore). Ne è protagonista la contessa Susanna de Cay (Linda Pini), sposa a un nobiluomo dai modi brillanti e affabili (Alberto Collo) che ben sopporta i maldestri assalti dei corteggiatori di lei: un dentista americano, Porfirio (Oreste Bilancia), un poeta decadente (Augusto Bandini), un rubacuori in bolletta, Fusani (Luigi Serventi). L'armonia familiare è turbata dall'arrivo in casa di Cay dello zio Matteo (Alexandre Bernard) e della nipote (Leontina: Rita Manero) di Susanna, che dedica ora la maggior parte del proprio tempo a favorire un improbabile fidanzamento fra la repellente educanda e i suoi riluttanti frequentatori.

Alberto si sente trascurato. Durante una fatale passeggiata il conte si imbatte nella sua antica fiamma (Lydia Quaranta), uscita dall'agenzia Weber: Matteo e Leontina vi sono appena entrati alla ricerca di un appartamento in cui alloggiare temporaneamente, lei ha chiesto un cuoco e una cameriera entro ventiquattr'ore. Inevitabile un appuntamento fra gli ex amanti, un cordiale *tête-à-tête* per ricordare i tempi che furono. Gli sguardi si incontrano, le labbra si sfiorano (ma non si congiungono: il tradimento non è stato consumato); nello stesso istante qualcuno suona alla porta. Matteo e Leontina credono che l'appartamento sia quello indicato dall'agenzia (in realtà il cartello *affittasi* è caduto dalla porta di fronte, e un incauto garzone l'ha riappeso all'uscio sbagliato), sono trattati alla stregua di due sguatteri (quelli richiesti dalla stessa agenzia), scoprono che Alberto è in dolce compagnia.

«Il marito di Susanna!...» [67][3], esclama Leontina, che corre a dire tutto alla contessa. Alberto si precipita a casa, ma è troppo tardi. Sul tavolo c'è un messaggio («So tutto. Occhio per occhio, dente per dente») e un monile. È una salamandra. «È il mio emblema. La salamandra insensibile al fuoco, come io sono insensibile alla fiamma delle vostre parole» [26], aveva risposto Susanna alle profferte amorose di Porfirio. Susanna prova a concedersi ai tre pretendenti, ma tutti la deludono: Fusani le promette una vita di sogno («Vi porterò lontano, lontano... in Oriente, a nascondere il

---

[3] Le cifre fra parentesi quadra indicano la numerazione delle didascalie sui cartigli originali del film.

Figura 1. Linda Pini. Si noti l'*edge number* fra il primo e il secondo fotogramma dell'inquadratura, e la sottile riga orizzontale corrispondente a una giuntura.

nostro amore...» [80]), ma l'ufficiale giudiziario gli ha appena decretato la bancarotta; il poeta le dichiara eterno amore, ma nasconde altre due donne in camera da letto; Porfirio interrompe per lei una seduta dentistica, ma il paziente lo minaccia di morte.
Un estremo tentativo di chiarificazione con il marito peggiora la situazione:

[112] «Io sono più sincera e vi dico: non sono più degna di voi!»
[113] «Il nome del vostro amante!»
[114] «È Fusani?!»
[115] «Il dentista?!»
[116] «Il poeta?!»
[117] «Uno dei tre... lupetto mio!»

Il divorzio è inevitabile. Prima di recarsi dal giudice, tuttavia, Susanna va a visitare colei che ha infranto il suo idillio e non tarda, a scoprire la verità. Le due donne corrono in tribunale, spiegano l'accaduto, evitano che accada l'irreparabile. Mentre Alberto e Susanna si abbracciano ai piedi del busto marmoreo di un giurista dell'antica Roma («Non vi vergognate? Dinanzi a Papiniano!...» [146], esclama il giudice)[4] dopo l'avvenuta riconciliazione, Leontina sembra aver finalmente trovato l'amore: un frequentatore dei corridoi del Palazzo di Giustizia le fa l'occhiolino, si intrattiene a parlare con lei (una precedente vittima designata aveva preferito scappare in America piuttosto che sposarla: «Ho un'appuntamento [sic] urgentissimo. Bisogna che vada...» [47] stringe la mano allo zio Matteo: «Siete molto simpatico! Verrete a trovarci?» [147].
Non sapremo mai se l'invito sarà accolto, e nemmeno se le cortesie dell'individuo nascondono un secondo fine. Alla copia recuperata mancano, infatti, alcune inquadrature alle estremità dei quattro rulli. Il metraggio 'dichiarato' di *Voglio tradire mio marito!* è, secondo Vittorio Martinelli, di 1500 metri[5], mentre le bobine ritrovate raggiungono complessivamente una lunghezza di 1392,94 metri non tenendo conto dei cartigli postumi. Se si considera che alcune didascalie, gravemente danneggiate, sono state 'moltiplicate' nella ristampa scegliendo il fotogramma meglio conservato, che analogo trattamento è stato riservato al dettaglio di una lettera (quella che annuncia il fallimento di Fusani), mancherebbe perciò — posto che l'indicazione della durata originale non sia stata arrotondata in una pubblicità al film — 107 metri.
A quali fasi della vicenda appartengono le sequenze perdute? Una prima risposta al riguardo è data dalle didascalie mancanti, così distribuite:

Rullo 1		Rullo 2		Rullo 3		Rullo 4
1...5	30...36		70...75	(77)	106...107	148...

---

[4] Emilio Papiniano (?-212 d.C.), apprezzato per i suoi studi giuridici in materia di adulterio.

[5] Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti, 1923-1931*, «Bianco e Nero», XLII, 4/6, luglio-dicembre 1981, pp. 252-253.

Figura 2.

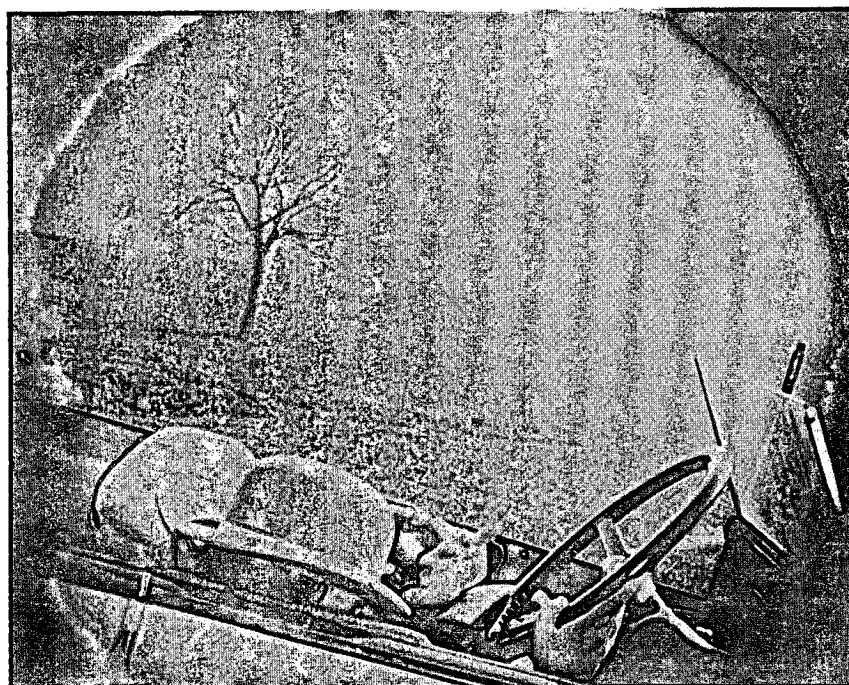



Figura 3.

La terza bobina è la più danneggiata (l'emulsione si è parzialmente staccata dalla parte destra del fotogramma: il laboratorio di restauro l'ha recuperata in extremis), ma è anche la più completa, mentre tutte le didascalie contenenti i titoli di testa sono scomparse dalla prima. Una fortunata circostanza consente comunque di stabilire con sufficiente approssimazione quante *inquadrature* sono assenti dalla copia. L'esemplare in nitrato presenta infatti, sul secondo fotogramma di quasi tutte le inquadrature, un numero progressivo 'graffiato' a mano sul negativo, come si può vedere dalla figura 1. Le unità sono segnate sul margine destro, le decine e le centinaia su quello opposto. Ciò non accade nella prima bobina, finché il numero non raggiunge le tre cifre; e le inquadrature immediatamente seguenti le didascalie non mostrano, per lo più, alcuna indicazione. Seguendo tale ordine numerico, la copia ritrovata mostrerebbe pertanto le lacune seguenti:

Rullo 1	Rullo 2	Rullo 3	Rullo 4
1...55(?) 188...204	342...353	538...540	660...

A complemento di questo dato, da considerarsi indicativo giusta le 'irregolarità' nella successione degli *edge numbers*[6], sono da rilevare i ritmi di montaggio delle inquadrature. Regolando — con un proiettore o una moviola a velocità variabile — la cadenza di scorrimento della pellicola, *Voglio tradire mio marito!* muove i propri personaggi a 18 fotogrammi al secondo: la durata media delle 785 inquadrature della copia ritrovata (657 piani — una quantità sostanziosa per l'epoca — e 128 didascalie) è di 5,2 secondi. Mancherebbero perciò non meno di venti didascalie (tutte alle estremità dei rulli, salvo la 77, assente dalla terza bobina) e 60-80 inquadrature. Se la numerazione degli spezzoni sul negativo è esatta, quindi, la lunghezza originale del film dovrebbe eccedere di poco quella indicata. È infine da segnalare che pochissime sono le giunture sulla copia in nitrato conseguenti alla rottura del supporto.

L'aridità di questi rilievi quantitativi non deve trarre in inganno. Un montaggio ritmato a poco più di cinque secondi tra uno stacco e l'altro denota l'impiego di una tecnica narrativa assai elaborata per il 1925 e una ragguardevole evoluzione nel 'trattamento' temporale delle singole sequenze. La copia presenta infatti un solo esempio di passaggio da campo totale a piano medio attraverso una dissolvenza incrociata, cui si ricorreva comunemente nella prima metà degli anni Venti per risolvere 'transizioni' di resa altrimenti sgradevole all'occhio piuttosto che per indicare un'ellissi cronologica fra un'inquadratura e la successiva (nel Camerini ritrovato, durante la sequenza della visita di Susanna al dentista Porfirio, c'è una sala d'aspetto, dalla quale si passa — con un raccordo lungo l'asse di ripresa — al dialogo fra due pazienti: «Ho la mascella sinistra un po' in disordine. Un formidabile knock-out di un boxeur sudanese...» [101]). Vi

---

[6] Cfr., al riguardo, la definizione di Ephraim Katz in *The Film Encyclopedia*, New York, Perigee, 1979, p. 374.

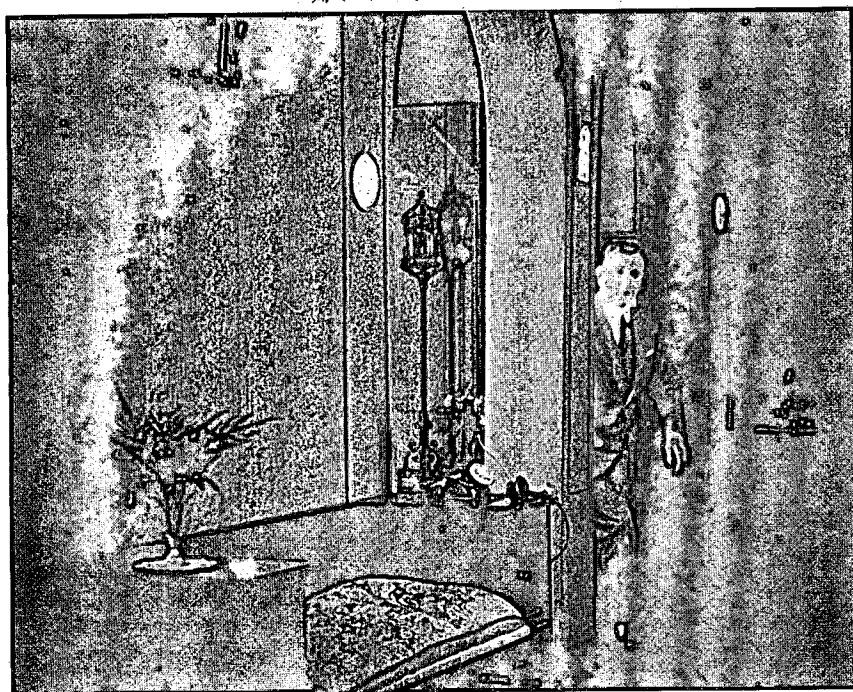



Figura 4.

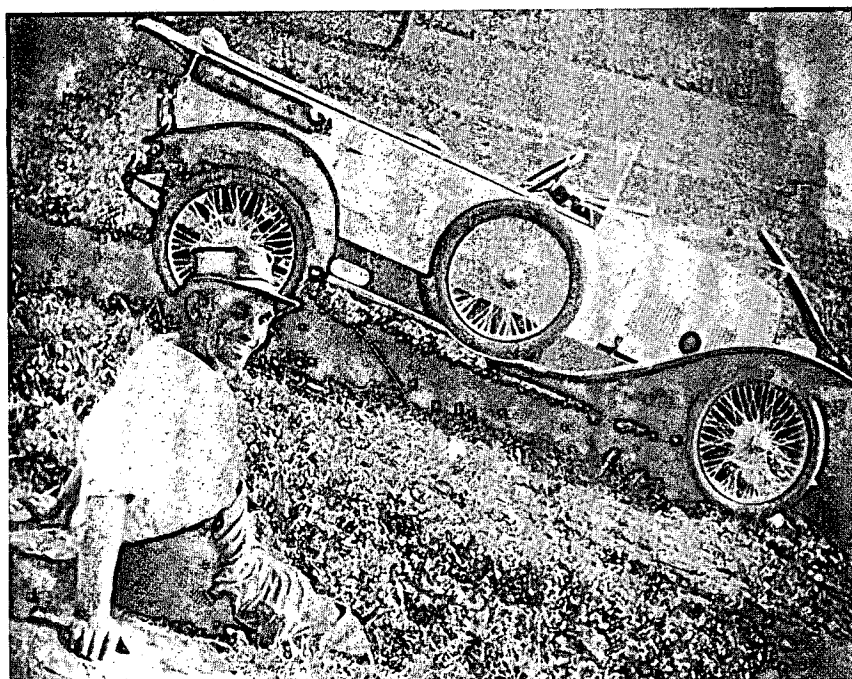



Figura 5.

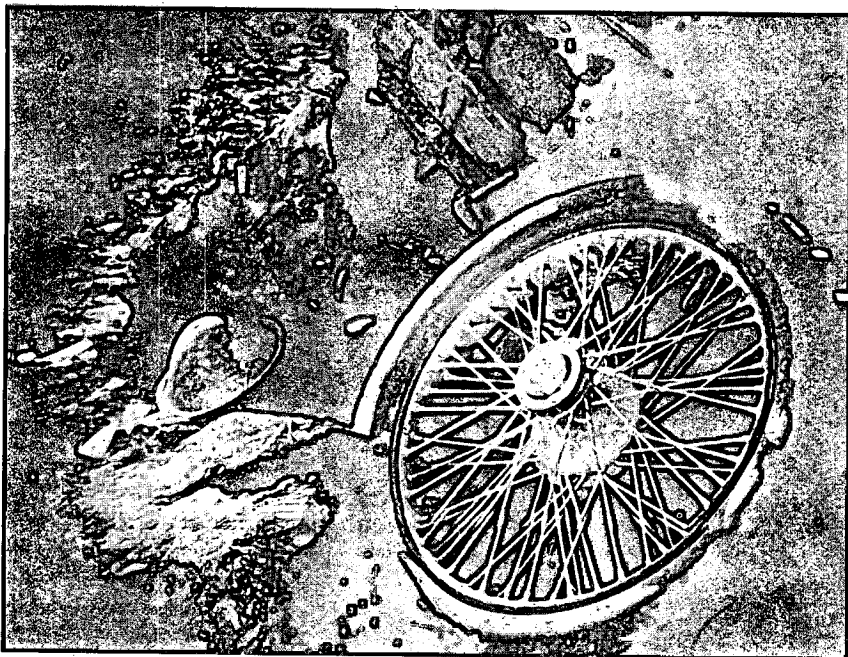



Figura 6.

sono, inoltre, almeno due sequenze nelle quali il montaggio è rapidissimo, fino a includere inserti di una dozzina di fotogrammi ciascuno: la già menzionata scena della riconciliazione in tribunale e lo scontro tra Porfirio e il pugile dopo che questi è stato lasciato sulla poltrona da dentista con i ferri chirurgici in bocca (figura 2).

Non molti film, tra quelli del 1925 attualmente conservati, mostrano un montaggio così evoluto. I tedeschi *Die brüder schnellenberg* di Karl Grune e *Varieté* di Ewald André Dupont, con inquadrature della durata media rispettivamente di 7 e 6 secondi, non fanno testo, poiché abbondavano — in produzioni di poco precedenti e seguenti quell'anno — ritmi assai più blandi, dai 10 secondi di *Der geiger von Florenz* (1926) di Paul Czinner agli 11 secondi di *Orlacs Hände* (1924) di Robert Wiene, ai 13 secondi di *Die strasse* (1923) di Karl Grune. Le commedie francesi di Feyder del 1925 raggiungono una media di 5,5 secondi (*Gribiche* e *Visages d'enfants*), al pari degli americani *Stella Dallas* di Henry King e *The Phantom of the Opera* di Rupert Julian. L'agilità d'eloquio di *Voglio tradire mio marito!* è superata, negli Stati Uniti, solo dallo Stroheim in *The Merry Widow* (5 secondi, in una copia più volte rimaneggiata) e, in Unione Sovietica, dai 4 secondi di *Bronenosec Potëmkin* di Sergej M. Ejzenštejn, un modello di montaggio per tutto il cinema del decennio[7].

La fluente successione dei piani e la scorrevolezza del racconto non trovano peraltro riscontro nei criteri di organizzazione spaziale interni alle inquadrature. Numerose sequenze di *Voglio tradire mio marito!* ricorrono,

---

[7] Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1983, pp. 212-213.

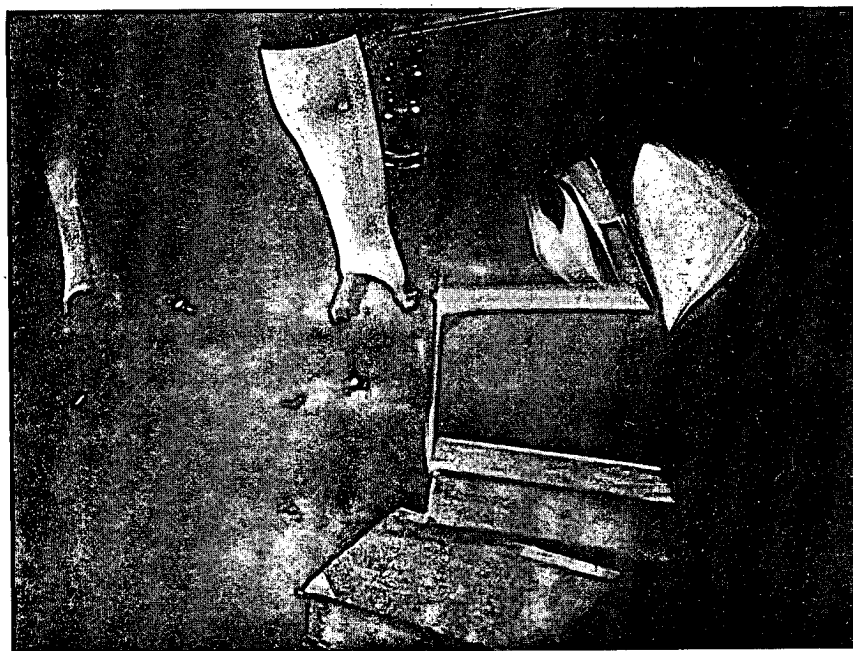



Figura 7.

ad esempio, al mascherino a profilo circolare (figura 3) — ristretto a iride nei primi piani, allargato fino a coprire appena gli angoli del fotogramma nei campi lunghi — adoperato di solito per conferire 'bellezza' all'immagine e talora per nascondere i difetti di messa a fuoco dell'obiettivo o le carenze nella profondità di campo. Molte apprezzabili intuizioni figurative risultano così 'soffocate' da contorni ossessivamente ripetuti, anche là dove l'ampiezza delle prospettive e la luminosità degli ambienti avrebbero felicemente valorizzato diverse soluzioni (all'esterno del Palazzo di giustizia, la cui nitidezza è ammorbidita dall'uso di una garza semitrasparente posta di fronte alla macchina da presa; nel sontuoso interno di casa de Cay, dai profili lineari, squadrati [figura 4]; nell'appartamento dell'ex fidanzata di Alberto).
Un'analoga scelta 'convenzionale' riguarda la recitazione degli interpreti, costretti — forse per reazione alle movenze barocche degli attori italiani nel precedente decennio — a gesti cauti, misurati, anche là dove la vicenda avrebbe consentito l'impiego di coloriture più incisive. Ed è difficile trovare, per converso, un valido motivo alla caratterizzazione del personaggio di Leontina, la cui sfrontata e aggressiva presenza toglie spessore ad alcune pur efficaci espressioni (la timidezza di fronte ai potenziali corteggiatori, l'indignazione in casa della presunta amante di Alberto); così come è fuori misura il suo repentino esplodere in accessi di collera in stile *slapstick*: come nella scena dell'ingresso nell'appartamento sbagliato, dove lo zio e la nipote credono di condurre trattative sull'affitto e sono invece considerati alla stregua di *valets de chambre*:

[60] «Saprete le condizioni. Ottanta franchi al mese»
[61] «Soltanto?»

[62] «Voi avete il vizio di bere?»
[63] «Questo cappellino non mi piace. Bisognerà toglierlo!»
[64] «Ma per chi ci avete presi?!»
[65] «Per quello che siete! Per due sguatteri!»

e, nella colluttazione che ne segue, Matteo impedisce alla nipote di colpire la padrona di casa afferrandola con decisione all'altezza del seno.
Le qualità di *Voglio tradire mio marito!* sono altrove. Il suo sviluppo narrativo lineare, terso, trova conferma in composizioni di cristallina semplicità (il manovale incaricato di occuparsi di un'automobile in *panne*, seduto di fronte alla vettura: sorride in direzione dell'obiettivo [figura 5], come preannunciando gli sviluppi dell'episodio iniziale del film), in rapidi virtuosismi (i segnali luminosi inviati dal poeta a una sua spasimante riflettendo con uno specchio i raggi del sole; la soggettiva, in carrello indietro, di Porfirio distratto dalla guida dopo aver visto una splendida figura muliebre — la moglie del conte — seduta sul prato: è la prima inquadratura della copia ritrovata), in fulminei dettagli di commento ad alcuni episodi: le ruote dell'automobile finita fuori strada [figura 6], i libri che cadono a terra nell'impeto dell'abbraccio riconciliatore fra Susanna e Alberto [figura 7]. Se il panorama italiano del 1925 era davvero desolato al pari di quello inerente le sue vicende produttive, tanta freschezza di idee doveva almeno essere interpretata come un segnale incoraggiante, e l'esordio di Camerini — dopo *Jolly, clown da circo* (1923), *La casa dei pulcini* (1924) e alcune collaborazioni alle regie del fratello Augusto, di Amleto Palermi e di Genina — come una sicura promessa.

Voglio tradire mio marito!

Anno di produzione: 1925.
Regia: Mario Camerini.
Soggetto: da una commedia di Ermanno Geymonat.
Fotografia: Anchise Brizzi.
Interpreti: Linda Pini (la contessa Susanna de Cay), Alberto Collo (il conte Alberto de Cay), Lydia Quaranta (l'antica fiamma di Alberto), Augusto Bandini (Fusani, lo scapolo), Oreste Bilancia (Porfirio, dentista americano), Alexandre Bernard (lo zio Matteo), Rita Manero (Leontina, la nipote), Alberto Pasquali.
Produzione: Fert, Roma.
Distribuzione: Società Anonima Pittaluga.
Visto di censura: 22070 del 31 ottobre 1925.
Lunghezza originale: 1500 metri.
Lunghezza della copia ritrovata (Cineteca di Gemona del Friuli): 1393 metri.
Colore: imbibizione marrone-rosa, ocra, blu-verde.

Il breviario di Bresson

Francesco Casetti

Come definire le *Note sul cinematografo* di Robert Bresson, apparse in Francia nel 1975 da Gallimard, e edite ora in Italia da Marsilio? Leggiamo il primo dei circa quattrocento aforismi che compongono il libro: «Sbarazzarmi di errori e di falsità accumulate. Conoscere i miei mezzi, assicurarmeli» (p. 9). Una simile apertura fa pensare a una sorta di diario spirituale ma anche a un decalogo a uso privato, alla cronaca di una ricerca ma anche al breviario da recitare quotidianamente: in ogni caso all'esposizione di un sistema di valori elaborato man mano e usato come sistema di orientamento.
Attraverso le massime raccolte nel volume — alcune cifrate, molte fulminanti, tutte seducenti — cerchiamo allora di ricostruire un tale sistema di valori. Esso sembra riposare su un'opposizione di fondo, quella tra essere e parere, da cui ne derivano altre due, quella tra modello e attore e quella tra cinematografo e cinema, che chiariscono più da vicino che cosa vuol dire per Bresson lavorare a un film.
La prima opposizione, quella tra essere e parere, si affaccia nel libro fin dalle pagine d'avvio, accompagnata da un'esplicita scelta: da un lato c'è il rifiuto di quanto favorisce le semplici apparenze, come, ad esempio, il fatto di recitare una parte, o di ricorrere a una storia con dei caratteri fissi, o anche di organizzare le riprese secondo una regia preventiva; dall'altro lato c'è invece la fiducia in quanto fa scoprire l'essenza delle cose, e cioè in tutti quei momenti che realizzano un contatto profondo con il mondo (p. 10). Di per sé una simile scelta non ha nulla di nuovo: quasi tutti i realismi hanno già ripudiato la recitazione, il racconto e la messa in scena a favore di un più deciso recupero della vita. Qui però essa si presenta come un gesto assai articolato, che si esercita su termini spesso ambigui e attraverso modalità ricche di sfumature: una volta che si è di fronte a un essere e a un parere, per trovarsi nel giusto non basta schierarsi con un polo contro l'altro; bisogna piuttosto passare per tutta una serie di manovre. Per capire la complessità del terreno di gioco, usciamo per un attimo dal libro di Bresson, e pensiamo al modo in cui tratta la coppia essere/sembrare uno dei più lucidi studiosi di linguaggio contemporanei, A. J. Greimas. Il suo suggerimento (in *Sémiotique*, ma anche in *Du sens II*, editi rispettivamente da Hachette nel 1979 e da Seuil nel 1983) è di affiancare ai due termini principali i loro termini contradditori, e cioè il non-essere e il non-sembrare; i quattro poli così ottenuti si potranno incrociare, e in questo modo si potrà pensare alla *verità* come qualcosa che è e appare per

quello che è (essere + sembrare), al *segreto* come qualcosa che è ma che non appare per quello che è (essere + non sembrare), alla *menzogna* come qualcosa che non è ma che appare come se fosse (non essere + sembrare), e alla *falsità* come qualcosa che non è né sembra essere (non essere + non sembrare).

Il 'quadrato' di Greimas ci serve per capire Bresson: il problema di quest'ultimo, come si diceva, è quello di tener conto della densità dei termini in gioco e solo a partir da essa scegliere una strada piuttosto di un'altra. Il disegno che si affaccia in *Note sul cinematografo* si può allora riassumere dicendo che di fronte a un essere e a un parere si preferisce sfidare il segreto (essere + non sembrare) per arrivare alla verità (essere + sembrare), anziché ricorrere alla menzogna (non essere + sembrare) e rischiare con questo la falsità (non essere + non sembrare).

La prima mossa di una tale strategia consiste nella ricerca di qualcuno che davanti alla macchina da presa rinunci a recitare un ruolo per imporsi invece con la sua sola presenza — nella ricerca di un *modello* anziché di un *attore* nel senso tradizionale del termine —. Il modello infatti è per eccellenza il luogo del segreto: il suo volto non è certo marcato dalla dissimulazione, ma semmai dal ritegno; il suo corpo non esibisce un'identità, ma semmai la trattiene. «Modello. Chiuso nella sua misteriosa apparenza. Ha ricondotto a sé tutto ciò che, di lui, era al di fuori. È lì, dietro quella fronte, quelle guance» (p. 24).

Ora, se il modello è il luogo del segreto, ciò che si deve fare è interrogarlo: la seconda mossa che si impone è quella di sondare le emergenze, di approfittare degli eventuali varchi, di scendere sotto la superficie. «Modello. Fra te e lui, non limitarsi a ridurre o a sopprimere la distanza. Esplorazione profonda» (p. 62). Il momento in cui una tale esplorazione prende corpo è fondamentalmente quello della ripresa: fase irriducibile a un puro esercito tecnico; e fase di sfide e di tensioni. Basta pensare a come essa intrecci visione e preveggenza: «Ripresa. Mettersi in una condizione d'ignoranza e di curiosità estreme, e tuttavia vedere le cose *prima*» (p. 25). In questo senso l'aspetto che emerge è quello di una continua ricerca mentale: «Ripresa. Il tuo film deve assomigliare a quel che vedi chiudendo gli occhi» (p. 56). Una ricerca mentale tuttavia che si scontra con quanto ha di fronte, sia per commisurarlo alle proprie esigenze («... prendere solo *quel che ti conviene*», p. 55), sia per lasciarsi sorprendere da esso («Praticare il precetto di trovare senza cercare», p. 64). La ripresa insomma è progetto e rischio, accostamento controllato e sorpresa.

Il risultato è comunque chiaro: ciò cui il modello, esplorato dalla macchina da presa, può portare, è l'abolizione del trucco, il recupero dell'essenza nascosta, la ricongiunzione di essere e apparire. «Modello. Tu gli detti gesti e parole. Lui ti dà in cambio (la tua macchina da presa registra) una *sostanza*» (p. 39). In una parola, il punto d'arrivo è quello della manifestazione della verità.

Bisogna insistere molto sull'itinerario qui abbozzato, e cioè sulla triplice necessità di porsi davanti a un segreto, di interrogarlo e di risolverlo. Infatti la verità non è qualcosa che si dà immediatamente, e magari a buon mercato, ma qualcosa che si scopre, con metodo e con impegno: ed è solo sapendo che ciò che si presenta è apparenza, è solo sfidando questa apparenza a lasciar intravedere quanto essa copre, ed è solo riportando

l'essenza celata a quanto si manifesta che la verità può stabilirsi. La logica del modello è appunto questa.
Ma come la verità non si dà, bensì la si conquista, così anche il reale non si offre, bensì lo si costruisce: «La realtà bruta non darà da sola qualcosa di vero» (p. 97). Questa simmetria tra il lavoro sulla verità e il lavoro sulla realtà ci permette di passare all'ultima coppia bressoniana, quella di cinematografo e cinema. In essa il primo dei termini sta al secondo come il modello sta all'attore: il cinematografo infatti è il luogo del confronto con lo sconosciuto anziché quello della simulazione controllata; è l'ambito di un faccia a faccia anziché quello di una sopraffazione; appunto, è lo spazio in cui si risolve il segreto anziché quello in cui si permane nella menzogna. Solo che se il modello richiamava una pratica dell'interrogazione, il cinematografo punta di più su una capacità di lavorare le risposte. Detto altrimenti, il cinematografo è ciò che all'esercizio ermeneutico affianca possibilità di una composizione — e di una ricomposizione —. In questo senso esso è essenzialmente una *scrittura*.
Bresson sottolinea ripetutamente la natura di scrittura del cinematografo: del resto il suffisso 'grafo' è già esplicito al riguardo. Si tratta di una scrittura «creativa» e non certo «riproduttiva» (si veda la distinzione tra i film del cinema «che si servono della macchina da presa per *riprodurre*» e quelli «che usano i mezzi del cinematografo e si servono della macchina da presa per *creare*», p. 13). Ma si tratta anche di una scrittura che crea al di fuori di un mero bisogno di espressione o di un semplice sfoggio di intenzioni («Sopprimi radicalmente le *intenzioni* nei tuoi modelli», p. 24). Si tratta insomma di una scrittura che opera mettendo in relazione i dati, e che facendo così scopre l'essenzialità dei rapporti tra le cose.
Scrittura e gioco di relazioni: «Vedi il tuo film come una combinazione di linee e volumi in movimento, al di fuori di quel che raffigura e significa» (p. 84). O ancora: «Non vi è valore assoluto di un'immagine. Immagini e suoni dovranno il loro valore e il loro potere solo all'uso cui le destini» (p. 32). L'insistenza sulla relazionalità porta dunque a pensare a immagini il cui significato è altrove rispetto a quanto esse rappresentano; al limite, a immagini che non hanno un significato proprio, ma che se lo conquistano attraverso un sistema di richiami e di rimandi. Di qui un precetto apparentemente paradossale: «Applicarmi a immagini insignificanti, (non significanti)» (p. 19).
Scrittura e nudità della relazione: «... Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti ...» (p. 87). E d'altra parte «una sola parola, un solo gesto non giusto o semplicemente fuori posto, preclude tutto il resto» (p. 49). Rischiare allora nuove relazioni: «Accostare le cose che non sono ancora mai state accostate e non sembravano disposte ad esserlo» (p. 48). In vista di un vantaggio essenziale, quello di ricostruire la struttura grazie a cui il reale è ciò che è; quello di ritrovare, o meglio (ri)creare, «i legami che esseri e cose aspettano per vivere» (p. 76).
La natura relazionale della scrittura cinematografica fa dunque accedere a una più profonda comprensione della realtà: «Cinematografo: modo nuovo di scrivere, dunque di sentire» (p. 38). Le immagini possono anche essere insignificanti in sé (anzi, devono esserlo): ma è la loro congiunzione che diventa piena di senso. Un tale senso, sia chiaro, non è dell'ordine

dell'intellegibilità: i valori su cui si regge sono pittosto quelli dell'*emozione* («Sia l'unione intima fra le immagini a caricarle di emozioni», p. 34), o quelli dell'*intensità* («Disfare e rifare il montaggio fino all'intensità», p. 52), persino quelli dell'*ineffabilità* («La bellezza del tuo film non sarà nelle immagini — cartolinapostalismo — ma nell'ineffabile che sprigioneranno», p. 108). Il senso che la scrittura cinematografica consegna non è dunque d'ordine concettuale: è piuttosto qualcosa in cui si compenetrano sentimentalità e astrazione, passionalità e cifratura, inatteso e mai udito. Ma se nessuna parola può restituirlo appieno, esso nondimeno illumina ogni esperienza. Di fronte a un tale senso, un autore cinematografico non può porsi se non come un antico aruspice: «Divinazione, questo nome, come non associarlo alle due sublimi macchine di cui mi servo per lavorare? Macchina da presa e magnetofono, conducetemi lontano dall'intelligenza che complica tutto» (p. 123).

Quest'ultima massima, che chiude il libro, ci riporta alla prima: *Note sul cinematografo* è veramente un diario privato e insieme un breviario, un colloquio con se stessi e insieme l'enunciazione di una linea di condotta. Ma l'arco teso tra l'avvio e la conclusione — arco che abbiamo cercato di ripercorrere — ci suggerisce anche il perché di questa scelta. Bresson parte da una esigenza di autenticità tipica di ogni realismo; e per realizzarla attraversa l'area che solitamente il realismo considera la più ambigua e sfumata, quella in cui si accavallano l'insignificante e l'emozione, l'astrazione e l'ineffabilità. In quest'area le immagini e i suoni si spogliano di ogni loro capacità di riferimento diretto, e diventano puri elementi compositivi, momenti di una scrittura; solo così recuperano però la loro essenza, e diventano luogo di una rivelazione. Il gesto risolutivo, la divinazione, ha forse il sapore di una vecchia pratica religiosa: esso comunque ci avverte che bisogna abbandonare i lidi sicuri del 'mestiere' e arrischiare una radicale esperienza di vita se si vuol essere in grado di percorrere un cammino tanto complesso, in cui la parola nasce dal silenzio e vi ritorna per difendersi dalla chiacchiera vuota. Diario intimo e breviario, dunque: il loro perché è tutto qui, nell'esigenza di una 'moralità'.

Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986 in 8°, pp. 126, L. 14.000.

Due dizionari di pronto soccorso

Lorenzo Quaglietti

Si può ovviamente essere di difforme opinione sull'utilità e la destinazione di repertori quali i recenti (tra il 1984 e il 1986) *Dizionario universale del cinema* (Editori Riuniti, Roma) curato da Fernaldo Di Giammatteo e il *Dictionnaire du cinéma* (Librairie Larousse, Paris) coordinato da Jean Loup Passek. La questione si pone forse specialmente da noi dove la presenza di un, sia pure non aggiornato, *Filmlexicon degli autori e delle opere* e delle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro cattolico cinematografico (per le trame segnatamente) entrambi disponibili e comunque, insieme a altre valide pubblicazioni (*Enciclopedia dello spettacolo*), facilmente consultabili, non può non pesare sul giudizio delle recenti fatiche italiana e francese, non inutili, certo, ma non proprio indispensabili. Al quale si oppone, estremizzando un po' per non farla troppo lunga, il parere di chi le considera lo stesso assai proficue: per i giovani, si dice, e la cosa qui non è molto chiara (essendo loro caso mai i più adatti a sgambare da una biblioteca all'altra), eppoi per tutti quanti abbiano necessità del rapido riscontro di un nome, una data, un titolo, un intreccio.
Argomentazione, a me pare, scarsamente convincente, un po' perché non si tratta di libriccini da portarsi in tasca e tirar fuori al momento opportuno, bensì di tomi ponderosi; un po' perché, se nella maggior parte delle occorrenze possono dare la risposta cercata, in poche altre non sono in grado di farlo e questo per ammissione degli stessi sovrintendenti, giustamente preoccupati di sottolineare l'esigenza imprescindibile, per ragioni di spazio, di scelte sicuramente limitative.
Una volta messe le mani avanti, l'operazione diventa pressoché insindacabile, le cernite essendo per definizione legate a criteri non solo opinabili ma spesso e volentieri bivalenti perché si possa discuterle senza cacciarsi in un ginepraio. Del resto, in entrambi i dizionari, è palese e lodevole lo sforzo di coerenza con l'impostazione adottata compiuto dai coordinatori, i quali hanno incontestabilmente ben assolto il compito non facile: e questo, da qualsiasi parte lo si guardi, è un risultato positivo. O se si vuole ugualmente insoddisfacente: tra l'opzione dell'inventario nostrano per una filmografia (di autori, interpreti, tecnici, ecc.) quasi sempre vagliata e quella del dirimpettaio gallico divisa tra esaustività e selezione, la preferenza propone pro e contro in egual numero. La sezione "I film" (l'intero primo volume) e in genere il tono meno apodittico fa pendere il piatto della bilancia a favore del primo, ma il concorrente può forse far leva su esposizioni dalle quali più agevolmente si può prendere ciò che serve.

Certo, a parte le note infatuazioni della critica transalpina, riversate tali e quali nel *Dictionnaire* (dove, per fare un solo esempio, John Boorman è considerato, poco più poco meno, un genio e gli si dedica uno spazio quasi eguale a quello riservato a De Sica) occorre stare con gli occhi aperti. Capita, aprendo a caso il volume, di imbattersi in 'informazioni' non proprio esatte neppure su fatti e personaggi del cinema hollywoodiano che è in cima ai pensieri dei suoi redattori (neppure gli italiani scherzano su questo punto). Notoriamente è stato *Three Smart Girls* (Tre ragazze in gamba) il film che ha reso celebre in tutto il mondo Deanna Durbin. Per l'autore della voce Durbin è stato, invece, *100 Men and a Girl* (100 uomini e una ragazza), smentito, com'era naturale, dal collega che centosettanta pagine dopo riconosce a Henry Koster di aver salvato l'Universal dal fallimento con il successo arriso ovunque a *Tre ragazze in gamba*. Di John Berry, o non ci si occupa affatto (come il dizionario italiano) o non si può non citare, solamente citare magari, *From This Day Forward* (Tutte le spose sono belle, 1946), uno, anzi, senz'altro il migliore esemplare del realismo obiettivo hollywoodiano degli anni Quaranta; così come di Richard Boleslawski non si può ignorare (e lo fanno entrambe le pubblicazioni) *Fugitive Lovers* (Amanti fuggitivi, 1934). E, tanto per dire, Alain Masson, estensore della voce Raoul Walsh, non deve saperne poi molto di questo regista se ritiene *The Thief of Bagdad* (Il ladro di Bagdad, 1922) e *What Price, Glory!* (Gloria, 1926) due film «mal connus» (forse da lui, visto che scrive il titolo originale del secondo film senza il punto esclamativo e lo porta ad esempio della «truculenza» di Walsh).
Date queste premesse, non c'era da sperar troppo sul trattamento dei soggetti italiani, da sempre piuttosto strapazzati dagli storici e cronisti d'oltr'Alpe (nomi e titolo storpiati e così via). Questa volta, bisogna riconoscerlo, le cose vanno molto meglio, soprattutto per merito di Jean A. Gili, che firma le voci più importanti. Autori, interpreti, tecnici e perfino produttori, dalle origini a oggi, fanno numericamente bella figura, non ci sono strafalcioni nella nomenclatura (e pazienza se per trovare Anna Maria Pierangeli occorre cercare sotto la lettera 'a' essendo elencata con il nome d'arte datole a Hollywood) e, in genere, anche se non mancano, non ci si imbatte in giudizi troppo sballati (ma un po' confusi, sì). Ci si può dolere che all'elenco degli Oscar e dei *palmarès* di Cannes non si affianchino i premi veneziani, ma non sorprendersene: è forse la spia di un'antica e non superata presunzione. Ai premi veneziani qua e là si accenna in una biografia o in rapporto a un film e allora si scopre che *L'ebreo errante* di Alessandrini sarebbe stato premiato a Venezia nel 1948.
In compenso, si deve a Caude Michel Cluny di aver ben sottolineato, sia pure andando un po' à tentoni, l'attività teorica di Barbaro. In prosieguo però pasticcia alquanto con Visconti, attribuendogli una negativa collaborazione con Zavattini che non c'è mai stata (*Le notti bianche*) o meglio non è andata più in là della partecipazione dello scrittore alla sceneggiatura dell'episodio "La strega bruciata" (nel film *Le streghe*). A meno che non volesse riferirsi all'idea fornita da Zavattini a Visconti per *Bellissima*: nel qual caso inserire il film tra i meno riusciti della filmografia viscontiana sarebbe una doppia cantonata. Al neorealismo non dà più di trentanove righe. Gli si deve però riconoscere una sicurezza degna di maggior causa: per lui non ci sono dubbi, a chiamarlo così è stato Mario Serandrei

guardando i giornalieri di *Ossessione*. Dal proprio canto, il *Dizionario* italiano non dimostra minor disinvoltura asseverando che termine e nozione provengono da Cannes (l'occasione: la proiezione di *Roma città aperta*).
Un abbaglio, direi caratteristico, lo prende Barthélmy Amengual quando del quindicinale «Cinema» vecchia serie, chissà perché inserito sotto «Cinema nuovo», dice di aver meritato, per il suo non-conformismo e la sua lucidità, il «beau titre» di «Legione straniera dell'intelligenza», papera abbastanza strepitosa, la definizione di Emilio Cecchi riferendosi, come tutti sanno, al cinema e non a «Cinema». Chi proprio, se parlasse, si direbbe che apre bocca e gli dà fiato è Lorenzo Codelli, secondo il quale, prendendone qualcuna con le molle, l'opera letteraria di Aldo De Benedetti avrebbe influenzato profondamente la cultura italiana (forse confondendolo con Giacomo Debenedetti), la carriera di Giuseppe De Santis sarebbe stata condizionata dai «salti e dalle contraddizioni della politica culturale del partito comunista italiano» e, saltando di palo in frasca, *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli sarebbe un «film satirico sulla carriera troppo rapida d'una giovane indossatrice».
Neppure Jean Gili va esente da qualche sbandamento: che sia stato Amleto Palermi e non Mario Camerini (citato solo in seconda battuta) a offrire a De Sica attore i ruoli migliori può anche essere una tesi suggestiva ancorché arrischiata, ma sostenere che De Sica regista avrebbe potuto restare fedele alla propria reputazione dando mostra di un po' più di indipendenza significa mettere una pietra sopra un periodo cruciale del cinema italiano; e se considerare Poggioli un «cineasta ignorato» è una distrazione incomprensibile da parte di un attento osservatore e studioso delle cose italiane, parlare di «visione realistica della guerra dal punto di vista dei soldati come dei civili» in *Alfa Tau!* di De Robertis rientra invece nelle regole di una diffusa specie di deformata cinefilia che porta Gili a giudicare «chefs-d'oevre» sia pure nel genere della commedia due film come *Giorno di nozze* e *Il birichino di papà* (di Matarazzo, manco a dirlo). Senza entrare nel merito (non è di moda), viene spontaneo chiedersi, se quelli sono capolavori, che cosa mai siano i film di Chaplin, di Renoir, di Ejzenštejn. E la domanda riguarda anche il *Dizionario* nostrano dove le pecche non sono poche e vanno da titoli in tondo quando dovrebbero essere in corsivo e viceversa a date contraddittorie (*Babes in Arms* è del 1936 sotto la voce Arthur Freed, del 1939 sotto la voce Judy Garland), ad attribuzioni sbagliate (*Assunta Spina* con la Magnani non è di Comencini, ma di Mattoli), a spropositi, per così dire incatenati (alla voce fiaba, *Il cielo può attendere* di Lubitsch diventa *Il paradiso può attendere* e questo il *remake* di quello, mentre lo è di *L'inafferrabile signor Jordan* ed è stato diretto sì da Warren Beatty ma insieme a Buck Henry), a sconcertanti contrasti (*Il fantasma galante* è un film inglese come nei dati tecnici si legge, ma nel commento si parla di «vena gioiosa di Clair emigrato negli Stati Uniti... C. supera ogni imbarazzo europeo coniugando felicemente i suoi fantasmi più tradizionali e le attese del cinema leggero americano...»).
Le trame dei film rivelano indeterminatezze e confusioni. Non si può certo pretendere da un compendio di poche righe lo sviluppo dell'intreccio. E' naturale che i riassunti procedano per grosse linee. Ma i particolari, quando si decide di darli, non devono indurre a pensare a situazioni

diverse dalle reali. In *La febbre dell'oro* Black Larsen non è arrestato dalla polizia. Ne incontra, sì, due rappresentanti, ma li fa fuori e muore a sua volta travolto da una valanga. Non è un biglietto (che giungerà assai dopo) a spingere Charlot al saloon, la notte di Natale, ma il suo desiderio di vedere comunque Georgia attraverso la finestra. Non è vero che in *Palcoscenico* Ginger Rogers sia una ballerina che, amante di un impresario, fa carriera finché costui non la lascia. È la Rogers invece a fuggire da Menjou quando lo trova in compagnia della Hepburn. Può darsi che sia io a sbagliare, ma non mi pare proprio che Anna Zaccheo (nel film di De Santis) fosse una domestica (e la cosa ha una sua importanza). Non si può, credo, sintetizzare la vicenda di *I bambini ci guardano* senza un accenno al finale (Pricò, allontanandosi dalla madre, si rifugia tra le braccia della vecchia tata), perché lì sta la 'morale' del film. Il quale non fu affatto «sottovalutato e disprezzato dalla cultura fascista», come non mi sembra proprio che «la condizione del bambino solo» sia stata poi tanto «frequente nell'iconografia neorealista» e in ogni caso non riguarda certo *Ladri di biciclette*, dove Bruno non è mai solo.

Anche se meno perdonabili di quelle riscontrabili in un articolo, o saggio o perfino libro, non potendo qui se non eccezionalmente incidere sulla qualità delle idee, ove siano le idee in campo e non la semplice notificazione, di queste falle si può comprendere la causa: la mole dell'impresa è tale che l'assenza di sbadataggini sarebbe stata a dir poco miracolosa. E neppure è l'omissione di un nome o di un titolo a infastidire: la buona ragione della necessità di scegliere vieta di sollevare riserve.

La non scelta può derivare *anche* da sviste o incidenti, da non conoscenza. Sulla linea della dichiarazione programmatica di aver dato «la preferenza alle opere che hanno costituito un 'fatto' nella storia (fosse linguistica o culturale o sociale o industriale, ecc.)...» non può altrimenti spiegarsi l'assenza, sia dall'elenco dei film che dalla filmografia di Charles Vidor, di *Blind Alley* (Vicolo cieco); o dall'elenco dei film, di *Tre ragazze in gamba* o di, appunto, *Tutte le spose sono belle*, sempre e solo per portare qualche esempio.

La scelta è sempre ragionata e quindi non è mai indifferente. L'inclinazione dei compilatori per il cinema americano, per esempio, balza agli occhi. È un'affezione antica. Che autori e film di estrazione hollywoodiana siano in maggioranza è, direi, nello stato delle cose. Ma perché nella sezione "Istituzioni" ci sono tutte le case americane e si dimenticano le nostrane Lux film e Scalera film e l'Enic la si cita soltanto? Eppure tutte e tre hanno avuto un ruolo di primo piano nella storia del cinema italiano. Il tono 'oggettivo', 'distaccato', quando a essere affrontate sono questioni quali la censura, organizzazioni quali l'Anica e l'Agis (delle varie direzioni della cinematografia non c'è proprio traccia) vorrebbe esprimere imparzialità, equidistanza; in pratica ostacola la comprensione di eventi decisivi, anzi non ne fa neppure sospettare l'esistenza. A volte si è molto delicati: «Iniziata per molte cause (interne ed esterne, culturali e politiche) la crisi che in poco tempo avrebbe condotto il neorealismo al silenzio...», ma anche ermetici per chi non sappia come quelle cause si articolavano nella realtà; altre volte forse innocentemente ambigui: «... *Umberto D.* si attirò... i fulmini del pubblico benpensante (celebre, a questo riguardo, una reprimenda dell'onorevole Andreotti)», dove, a parte il forzato coinvolgi-

mento del pubblico nella faccenda, non si capisce mica con chi l'on. Adreotti se la sia presa.
C'è insomma la chiara tendenza a mettere tutto e tutti sullo stesso piano, sopprimendo o attenuando, fino a privarlo di preciso significato, ogni accenno ai condizionamenti esercitati su autori e film dalle strutture economiche e dalle pressioni ideologiche da un lato e dall'altro sfumando, anche e proprio in termini di spazio, ogni differenza tra prodotti e creazioni, artisti e professionisti, tra cinema e film, per dirla riassuntivamente con la felice contrapposizione di Chiarini, e caso mai, come dimostrano certe paritetiche esposizioni (quando lo sono perché tanto per dire, e ognuno può fare i confronti che crede: *L'invasione degli ultra corpi* la vince in lunghezza su *Miracolo a Milano* e *La mummia* e *My Fair Lady* su *Tempi moderni*) privilegiando, al pari del *Dictionnaire* d'altra parte e non per caso, la confezione al modello e quella e questo rimescolando così da trovarseli poi, come se fossero la stessa cosa, sparsi qua e là a illustrazione dei vari generi nei quali i film sono tutti incasellati senza particolari segni distintivi.
Si è appunto scelto. Secondo convinzioni, orientamenti, influenze culturali e ideali lecitissime, s'intende, ma che in opere destinate a fornire informazioni a chi non le possiede dovrebbero, quando sullo stesso argomento siano stati espressi altri punti di vista, farne almeno cenno. Non si può continuare a spacciare *Ossessione* come il film che dette «il nome e uno stile ad un'epoca del cinema italiano: il cosiddetto neorealismo» senza tener conto che la proposizione è stata contestata; così come, sempre a proposito del neorealismo, non si può seguitare imperterriti a rintracciarne i prodromi in Camerini, Blasetti e De Robertis, per non dire in Bonnard e Matarazzo, senza almeno annotare che la congruenza di siffatti accostamenti è stata, fortunatamente, anche negata. Giusto o no che sia appiccicare l'etichetta dei telefoni bianchi all'intera produzione italiana degli anni Trenta, se si vuole dare una corretta indicazione a chi nel cinema italiano di quell'epoca voglia curiosare, lo si deve mettere al corrente anche delle versioni contrarie. E ancora: si può coinsiderarla cervellotica (intanto però nessuno si è provato a contraddirla) ma l'affermazione barbariana dell'inesistenza di un espressionismo cinematografico non può essere taciuta, sia pure per respingerla. Anche della commedia all'italiana, lasciando perdere il *Dictionnaire* che ne va a cercare le sorgenti addirittura nel teatro dialettale di Viviani, Musco, Govi, Petrolini, Campanini e Macario, non c'è una individuazione univoca, e se ne dovrebbe dare contezza.
Forse non è l'uso, ma dovrebbe esserlo e il *Dizionario* italiano, per distinguersi, avrebbe potuto inaugurarlo.

Jean Loup Passek (a cura di): *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1986, in 8°, pp. 890, ill., F. 349.

Fernaldo Di Giammatteo (a cura di): *Dizionario universale del cinema, vol. I: i film*, Roma, Editori Riuniti, 1984, in 8°, pp. 1184, L. 50.000.

Fernaldo Di Giammatteo (a cura di): *Dizionario universale del cinema, vol. II: tecnica generi istituzioni autori*, Roma, Editori Riuniti, 1985, in 8°, pp. 1408, L. 80.000.

LIBRI

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Neil Sinyard: *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, London & Sydney, Croom Helm, 1986, in 8°, pp. 194, £. 12.95.

Quasi totalmente circoscritto al panorama inglese e americano, questo studio si interroga sui concetti di fedeltà e tradimento, illustrazione e interpretazione che segnano il passaggio di un testo dalla pagina allo schermo. Identificato nell'adattamento un vero e proprio atto di critica letteraria, Sinyard passa in rassegna una serie di casi più o meno risolti o emblematici del rapporto cinema/letteratura: dalle grandi riduzioni popolari dei capolavori di Shakespeare, James, Lawrence, Hardy e Orwell alle realizzazioni di Lean, Visconti, Kubrick e Reisz (*Great Expectation, Morte a Venezia; Barry Lyndon, The French Lieutenant's Woman*); dall'analisi del lavoro letterario-cinematografico di personalità come Pinter e Agee, alla delineazione di alcune analogie tra grandi scrittori e grandi registi (Dickens e Chaplin, Twain e Ford, Green e Hitchcock, Conrad e Welles). Infine, come ultimo, curioso anello di questa multiforme geografia di rapporti, l'autore dedica un capitolo ai bio-pic, i film biografici sui grandi personaggi della letteratura.

Brian G. Rose (a cura di): *Tv Genres - A Handbook and Reference Guide*, London, Greenwood Press, 1985, in 8, pp. 454, £. 48.95.

Tra Situation Comedy, Talk Show, Soap Opera, la televisione distribuisce quotidianamente un'infinita varietà di programmi differenti l'uno dall'altro. Non tutte le serie trasmesse, però, sono facilmente riconducibili a un unico genere. Capita infatti spesso che un telefilm poliziesco contenga elementi sentimentali, o che un ciclo ambientato in un ospedale sia anche comico. Gli autori del libro hanno lavorato su due versanti, l'esame sistematico degli elementi distintivi dei generi e l'analisi dei meccanismi di commistione, verificando poi i dati sulla quasi totalità dei telefilm e film per la tv prodotti in America.

Susanne Kappeler: *The Pornography of Representation*, Cambridge/Oxford, Polity Press in association with Basil Blachwell, 1986, pp. 248, £. 22.50.

Scritto con forti accenti di femminismo militante, il libro raccoglie una serie di interventi pubblicati su riviste e volumi inglesi dal 1980 a oggi. L'opinione dell'autrice è che il femminismo debba affrontare la questione della pornografia nei media superando vecchie impostazioni moraleggianti che identificano il porno come una forma (sporca, oscena e violenta) della sessualità e non invece, più organicamente, come una forma di rappresentazione. Uscendo dal sistema chiuso dell'estetica dove i sostenitori della libera pornografia difendono le ragioni della Finzione contro gli accidenti a sé stanti della Vita reale, Susanne Kappeler afferma che le pratiche di rappresentazione non interessano soltanto i fatti estetici ma l'insieme delle istituzioni economiche, politiche e culturali di un corpo sociale. Si tratta, in definitiva, di analizzare una struttura di relazioni, prescindendo dai 'contenuti'

diretti e dalla loro enfatica denuncia, per fissarsi in modo più complesso sui ruoli e sulle funzioni messi in atto dalla rappresentazione.

Antony Slide: *British Films 1932-1982 - A Pictorial Record*, New York, Dover Publications, 1985, in 8°, pp. 152, ill., $ 9.95.

Il volume intende celebrare mezzo secolo di grande cinema inglese, dal classico *The Scarlet Pimpernel* ai più recenti *Chariots of Fire* e *Gandhi*. Di ogni film vengono forniti una trama dettagliata e un esauriente commento critico.

Marcia Landy: *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986, in 8°, pp. 350, ill., $ 45.

Accuratissimo nella documentazione e nel reperimento delle fonti, questo studio, dovuto a un'insegnante dell'Università di Pittsburgh, prende le mosse dalla riscoperta del cinema fascista avviata a Pesaro nel '74 e ad Ancona nel '75 per iniziativa della Mostra internazionale del nuovo cinema.
Tenendo conto del «vuoto di conoscenza» riscontrabile nella ricerca americana su tale argomento, l'autrice intende liberare il campo dalle etichette negative che continuano a connotare pregiudizialmente una lettura univoca e riduttiva del cinema dell'era fascista. Emerge così un panorama produttivo non riducibile alla propaganda diretta (elemento affatto marginale nella politica cinematografica del regime) e neppure alle rosee e consolatorie rappresentazioni dei cosiddetti 'telefoni bianchi'.
Attraverso una lettura dei generi e dei ruoli generazionali, sessuali e sociali messi in scena dentro queste strutture finzionali si rileva come, similmente alla commedia rooseveltiana degli anni '30, il cinema del fascismo metta in gioco, ai fini del consenso, una sottile ideologia indiretta dai molti risvolti e dalle molte contraddizioni. E dunque vada interpretato, piuttosto che come specchio della vita di una nazione, come rappresentazione di questo discorso ideologico serpeggiante, fusione di inconscio collettivo e pratiche repressive, risultante di forze talora contrastanti: imperativi morali prima che politici, regole di costume, conflitti reali calati dentro una precisa mitologia popolare. I film cosiddetti 'escapist' sono i modelli più perfetti di questo scambio tra reale e immaginario, tra bisogni e desideri, funzionando come sostanziali conferme al regime e insieme come schermo di disagi non immune da deboli tensioni oppositorie.
L'analisi di Marcia Landy arriva fino al 1943, ovvero ai film anticipatori del neorealismo, non mancando di sottolineare, insieme alle linee di rottura, gli elementi di continuità che legano il cinema del fascismo a quello del dopoguerra.

AA.VV.: *La cinepresa e la storia. Fascismo antifascismo guerra e resistenza nel cinema italiano*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1985, in 8°, pp. 238, ill., L. 16.000.

Il cinema come fonte indiretta e insieme come «agente» di storia, secondo le note proposizioni di Marc Ferro, sostenitore della necessità di accompagnare la «lettura storica del film» alla «lettura cinematografica della storia». Su questi e altri problemi si interrogano gli interventi (di Sorlin, Tranfaglia, Brunetta, Ortoleva, Flores e Campari) raccolti nel volume, frutto di una ricerca didattica su cinema e storia promossa dall'Istituto lombardo per la storia del movimento di liberazione, in collaborazione con le Civiche raccolte storiche del Comune di Milano. In appendice Campari e Flores propongono un ampio repertorio di film sui temi del fascismo, antifascismo, guerra e Resistenza, dall'inizio del sonoro agli anni '80.

Louis Giannetti e Scott Eyman: *Flashback: a Brief History of Film*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1986, in 8°, pp. 528, ill., $ 27.55.

Divisa per decenni, questa storia presenta un panorama sufficientemente esauriente del cinema americano ed europeo, soffermandosi su film particolarmente significativi per illustrare un determinato periodo o una precisa tendenza.

Giulia D'Agnolo Vallan, Daniela Giuffrida, Giuseppe Salza e Roberto Turigliatto (a cura di): *Incubi americani 68-86*, Torino, Movie Club/Assessorato per la cultura città di Torino, 1986, in 8°, pp. 102, ill., L. 10.000.

«Può sembrare un'ironia, seppure molto piacevole, ad un americano come me lo scoprire che in Italia si sta preparando una retrospettiva sul "New American Horror 1968-1986". In America abbiamo infatti scarsa considerazione per le nostre produzioni più recenti. Per noi, Dario Argento è l'autore più importante degli ultimi dieci anni». Leggiamo queste affermazioni di Tim Lucas, grande conoscitore dell'horror SF, nel catalogo dell'omonima rassegna, svoltasi a Torino nell'estate 1986.
L'horror americano anni '80, definitivamente entrato nel circuito della grande produzione, diffuso come un'epidemia di moda nell'immaginario pubblicitario e televisivo, sembra aver perso in realtà quel furore eversivo che ne aveva caratterizzato la rinascita sul finire degli anni '60 quando due cult movies come *Rosemary's Baby* e *Night of the Living Dead* rimisero in discussione la tradizione classica del genere, fissando i presupposti per un nuovo corso. Nei primi anni '70 si raccoglie questa eredità, in un'esplosione di pratiche basse e periferiche, nate al di fuori del controllo hollywoodiano, per un pubblico non ancora omologato e tuttavia non del tutto contaminato da quello snobismo intellettuale che progressivamente invaderà il genere.
Nel ripercorrere questa parabola il catalogo mette insieme un cospicuo numero di saggi e interventi (di Clarens, Wood, Ghezzi, Salza, Roberto Silvestri, Mario e Stefano della Casa, Mora, Jones) dove l'intreccio dei temi, delle angolazioni e dei rimandi riflette il carattere 'mutante' del genere, la sua morfologia patologica o meglio le sue proliferazioni incontrollabili. Se da questo puzzle emerge, come si diceva, il profilo di una attuale e generale inversione reazionaria dell'horror dominato dagli effetti speciali, dai remakes e dai sequels, si confermano d'altra parte la trasgressiva marginalità delle pratiche a basso costo ancora sopravvissute e la lucidità inquietante di certi prodotti d'autore. Quando l'horror arriva a toccare l'eccesso pornografico rasentando l'invedibilità, come avviene nel cinema di Cronenberg, non si può più parlare di integrazione.
Da non dimenticare l'appendice al catalogo, "Two Thousand Maniacs", dizionario dei registi, degli sceneggiatori, dei musicisti, dei maghi degli effetti speciali e del make-up, tutti colpiti dalla stessa epidemia: the American Nightmare.

Alberto Barbera, Sara Cortellazzo e Dario Tomasi (a cura di): *New York, New York. La città, il mito il cinema*, Torino, Aiace, 1986, in 8°, pp. 96, ill., s.i.p.

L'incontro tra il cinema e la metropoli fa parte del mito della modernità che segna, fin dalle origini, la storia del nuovo medium. Quale città meglio di New York poteva interpretare la vertigine del progresso, l'idea di futuro, la stessa sfida alla natura? Anni-luce separano questa immagine positiva e avveniristica della città, descritta nel film *Mannahatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler, dalla metropoli degradata dei nostri giorni. Insomma, New York non abita più qui, è scesa dai cieli ai sotterranei, dai sogni agli incubi.
Ricostruire questo passaggio, né netto né univoco, significa probabilmente riattraversare l'intera storia del cinema: dalla splendente città-spettacolo hollywoodiana alla violenta denuncia sociale del New American Cinema, dalla città-simulacro

dell'Underground allo scenario new-wave della Blanch Generation. Spetta soprattutto ai generi bassi (horror, fantascienza, ecc.) rovesciare una volta per sempre la classica identificazione tra New York e il mito americano attraverso l'immagine di un corpo sventrato, che mostra le proprie viscere sporche e terrificanti. Una città che vive ormai dopo la storia.
Ogni saggio di questo catalogo — pubblicato in occasione dell'omonima rassegna svoltasi a Torino nell'ambito dell'"Estate cinema 86" — ci presenta un percorso nel caotico labirinto delle immagini newyorkesi: la città-set di Cappabianca, lo spazio urbano visto come spazio narrativo da Tomasi, la metropoli nelle codificazioni dei generi (Giusti, Magrelli, Ferrario, Salizzato, Salza), nei movimenti (Ellero, Bertetto, Chiesa) e negli autori (ci sono un intervento su W. Allen di Emanuela Martini e uno su M. Scorsese di Giulia Carluccio), ecc. Il testo si apre con un dizionario dei luoghi geo-filmici redatto da Maria Nadotti per chiudersi su una panoramica di "New York vista da": da Woody Allen fino a Wim Wenders, in ordine alfabetico.

AA.VV.: *Il cinema delle repubbliche asiatiche sovietiche. 1. Kazakistan, Kirghizistan, Tagikistan, Turkmenistan, Uzbekistan*, Venezia, Marsilio, 1986, in 8°, pp. 220, s.i.p.

AA.VV.: *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche. 2. Armenia, Azerbaigian, Georgia*, Venezia, Marsilio, 1986, in 8°, pp. 324, L. 28.000.

Costituiti da saggi già editi di autori russi, i volumi ripercorrono le storie delle repubbliche sovietiche di cui quest'anno la Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro ha fornito un panorama esauriente.

Roberto Ellero (a cura di): *Veneto Film-maker*, Venezia, «CircuitoCinema», n. 28, 1986, in 8°, pp. 32, L. 2.500.

Quaderno speciale di «CircuitoCinema» edito in occasione della prima manifestazione dedicata al cinema indipendente del Veneto.

Tom Ryall: *Alfred Hitchcock & the British Cinema*, London & Sydney, Croom Helm, 1986, in 8°, pp. 194, £ 13.95.

L'Hitchcock del periodo inglese (1925-39), il meno colpito dall'ondata di interventi critici e teorici che hanno interessato la produzione del grande regista a Hollywood, viene analizzato da Ryall seguendo una direzione di lettura che pone lo schema interpretativo 'autoriale' in rapporto a due termini contestuali: 'film culture' e 'national cinema', ovvero l'insieme delle pratiche ideologiche e teoriche, delle logiche produttive e delle strutture narrative e di genere che hanno contribuito a definire il panorama cinematografico inglese tra le due guerre. Dentro queste configurazioni e per effetto di questo intreccio di elementi si delinea la figura di un personaggio «troppo commerciale per essere un 'artista', ma troppo 'artistico' per essere adeguatamente inserito all'interno del cinema inglese di intrattenimento dell'epoca».

Don Allen: *Finally Truffaut*, London, Secker & Warburg, 1985, in 8°, pp. 242, ill., £ 10.95.

All'ampia pubblicistica dedicata al regista francese va aggiunta la ristampa aggiornata del volume scritto da Allen nel 1974. Procedendo film per film l'autore riesce a illuminare molti lati dell'opera truffautiana analizzando a fondo il suo universo artistico oltre che privato, aiutato in questo dall'aver avuto accesso all'archivio personale di Truffaut, ricco di molti progetti non realizzati.

Frank Thompson (a cura di): *Between Action and Cut: Five American Directors*, London, The Scarecrow Press, 1985, in 8°, pp. 310, s.i.p.

Prendendo spunto da una dichiarazione di Truffaut secondo cui il segreto del cinema sta in ciò che accade nella mente del regista tra le parole 'azione' e 'stop', l'autore ha pensato di focalizzare l'attenzione su questo particolare momento creativo. Il lavoro di cinque cineasti — Victor Fleming, William K. Howard, Roland West, Rowland Brown, Charles T. Barton — è così analizzato, oltre che da un punto di vista più propriamente storico-critico, anche ricercando all'interno delle sequenze quelle idee di regia eventualmente nate nello spazio di tempo tra 'action' e 'cut'.

Christopher Faulkner: *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986, in 8°, pp. 210, $ 25.

Nel 1978-79, lavorando a un volume bibliografico su Renoir (*Jean Renoir: A Guide to References and Resources*, Boston, G.K. Hall) Faulkner passa in rassegna l'intero panorama della critica renoiriana e ne registra le linee di tendenza. Dalle osservazioni di quel periodo nasce questo studio, dichiaratamente contrario all'autorismo, che è responsabile, per Faulkner, di una visione transtorica e riduttiva dell'opera del regista francese. L'intento è quello di «rendere Renoir alla storia e la storia a Renoir». Così all'unità di un sistema d'autore rimasto fondamentalmente uguale a se stesso nel passare degli anni, si contrappone la dinamica autore/storia/testo. Su questo presupposto di uno scambio continuo e determinante tra individuale e sociale si elabora un nuovo schema di periodizzazione dell'attività renoiriana fortemente segnato dalle differenze, più che dalla continuità, sempre in relazione ai mutamenti degli eventi e delle linee politiche in gioco.

James L. Neibaur: *Movie Comedians - The Complete Guide*, Jefferson, McFarland & Company, 1986, in 8°, pp. 248, ill., s.i.p.

Guida ai grandi della commedia, da Mack Sennet a Woody Allen, passando per Buster Keaton, Laurel e Hardy, i fratelli Marx, Bob Hope, Tati, fino al gruppo demenziale Saturday Night Live.

Neil Sinyard: *Directors, the All-time Greats*, London, Columbus Books, 1985, in 4°, pp. 96, ill., £. 6.95.

Omaggio, più fotografico che critico, ai grandi registi, da Chaplin a Spielberg.

Ninni Panzera e Carmelo Marabello (a cura di): *Brian De Palma. Il fantasma della cinepresa*, Messina/Taormina, XXXII Rassegna internazionale del cinema, 1986, in 8°, pp. 170, ill., s.i.p.

«C'è una scuola avversa a De Palma che dice che sono un mediocre, che non ho mai avuto un'idea originale in tutta la mia vita e mi considera la brutta copia di Hitchcock». Rovesciando il discorso del regista, questo libro si schiera con l'altra scuola, quella favorevole a De Palma, visto come autore di un cinema nato dentro/per la cineteca, in cui la citazione, la copia e il remake diventano una poetica e la contaminazione si afferma come stile. L'eredità hitchcockiana, determinante, informa il gioco dei rimandi tra i testi (*Psyco* e *Vestito per uccidere*, *La finestra sul cortile* e *Omicidio a luci rosse*, ecc.) e spiega il ritorno di temi ossessivi come il doppio e il voyeurismo: De Palma mette in scena la perversione hitchcockiana dello sguardo rappresentando una continua metafora del dispositivo-cinema e del regime spettatoriale.

Un nutrito corpo di saggi (scritti di Ghezzi, Nepoti, Canova, Guerand, Pugliese, Magrelli, ecc.) ricostruisce questi percorsi e sottolinea altri motivi: l'ossessione del corpo; il significato dell'abito e del travestimento, l'estetica dell'omicidio, l'uso particolare della musica, la sperimentazione tecnica. Filmografia, interviste e altri materiali di documentazione completano il volume, presentato come catalogo dell'omonima rassegna all'ultimo festival di Taormina.

Maria Teresa Carbone: *I luoghi della memoria: Harold Pinter sceneggiatore per il cinema di Losey*, Bari, Dedalo, 1986, pp. 128, ill., L. 14.000.

Buona tesi di laurea, ma con l'avallo del premio "Cinema nuovo - Università" 1984, indetto dalla rivista diretta da Guido Aristarco e patrocinato da ben due atenei (Roma e Torino), ci si poteva legittimamente aspettare di più. Anche perché l'argomento della ricerca — le splendide sceneggiature scritte dal commediografo Harold Pinter per Joseph Losey — non costituisce davvero un terreno semi-inesplorato, come lamenta in apertura l'A., smentendosi poi da sola con un profluvio di citazioni che minacciano di sommergere eventuali interpretazioni 'autonome'. Non è un gran male, in questo senso, che l'A. in questo studio terminato evidentemente prima del 1984 non abbia potuto consultare studi più recenti, come il *Pinter e il cinema* curato da Bertinetti e Volpi per l'Aiace di Torino, o l'eccellente *Harold Pinter* di Almansi e Henderson nella serie Methuen, che dedica un certo spazio al P. sceneggiatore, in particolare al progetto Proust e a *La donna del tenente francese*; e non staremo a recriminare se nella fitta bibliografia — che include un po' di tutto, da *Mimesis* di Auerbach a un articolo dell'«Espresso» intitolato *Lo vedi com'è sir?* — mancano contributi specifici tuttora fondamentali come quelli di Daniel Salem (*Les adaptations cinématographiques de P*, «Etudes anglaises», 1972) o di Beverle Houston e Marsha Kinder (*The Losey-Pinter Collaboration*, «Film Quarterly», 1978).
Dopo una sommaria introduzione sulla personalità e l'opera di P., con qualche cenno alla sua attività di drammaturgo e delle sue sceneggiature per altri registi, l'A. si concentra su *The Servant, Accident, The Go-Between* e la progettata riduzione della *Recherche*, e in questi limiti fornisce letture attente e precise dei testi, dimostrando una certa sensibilità critica soprattutto nelle pagine dedicate a *The Go-Between*, le migliori del volume. Delude invece l'assenza di qualsiasi preoccupazione 'metodologica', che tenda almeno a impostare il problema di come leggere una sceneggiatura, questa struttura anfibia che, come scriveva Pasolini, «vuole essere altra struttura»; o, in altra direzione, la mancanza di indagini precise sulla genesi 'esterna' delle sceneggiature stesse, il che avrebbe permesso di evitare errori diffusi come quello di attribuire a P., anziché a Reisz, l'idea di trasformare *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles in un film sul film, in modo da recuperare la compresenza di 'storia' e 'discorso' che costituisce uno dei motivi d'interesse del romanzo; o altri, veniali, come quello di considerare il film di Losey *King and Country* (1964) anteriore al primo incontro di Losey con P. (1963).
C'è da dire, del resto, che l'oggetto del discorso di per sé implicava, se non proprio imponeva, un'angolazione teorica o almeno 'metacritica': anche all'interno dei testi, o nel gioco che regola gli scambi di battute e le situazioni, le sceneggiature di P. risultano tutte o quasi tutte intessute di rimandi al tema della 'transitività' o 'intransitività' dei messaggi, all'ambiguità della parola, all'ossessività degli sguardi estranei. In questo senso, il saggio migliore sulle sceneggiature di P., e sul segreto di scrivere per il cinema *tout court*, lo doveva scrivere, quando P. aveva sì e no dieci anni, Francis Scott Fitzgerald, in quella indimenticabile lezione pratica che il produttore Monroe Stahr impartisce a uno scrittore prevenuto e svogliato, e poi via via coinvolto senza volerlo: fa' conto di essere seduto qui al buio, e che entri una delle segretarie dello studio, si tolga i guanti neri, li bruci nella stufa, risponda al telefono di non aver mai avuto dei guanti neri, mentre tu scopri che c'è qualcun altro, nella stanza buia, nascosto, che sta spiando la ragazza...». Una grande pagina

pinteriana avanti lettera, e non a caso P. la trasportava sullo schermo pressoché immutata, nella (mediocre) riduzione di *The Last Tycoon* che a suo tempo ha fornito a Kazan. (*guido fink*)

Riccardo Redi (a cura di): *Lumière*, Mostra internazionale del nuovo cinema, Roma, Di Giacomo, 1986, in 8° pp. 152, ill, s.i.p.

Edito in occasione della rassegna "Verso il centenario / Tutto Lumière" svoltasi a lato della XXII Mostra di Pesaro, il volume raccoglie una serie di saggi scritti per l'occasione da studiosi italiani e stranieri. In appendice il "Catalogo generale delle vedute cinematografiche positive della Collezione Lumière, 1897-1907".

Joseph Korkmaz: *Le cinéma de Claude Sautet*, Paris, Editions Pierre Lherminier, 1985, in 8°, pp. 176, ill., F. 110.

Analisi dell'opera del regista e saggista francese, costituita da un saggio sui film, una lunga intervista e un'antologia di suoi scritti.

Giuseppe Blasi: *Televisione e regia - Conversazione con Ugo Gregoretti*, Napoli, Guida, 1985, in 16°, pp. 118, ill. L. 7.500.

Anna Raeburn: *Joan Crawford*, London, Pavilion Books, 1986, in 8°, pp. 118, ill., L. 5.95.

James Card: *Clark Gable*, London, Pavilion Books, 1986, in 8°, pp. 106, ill., £ 6.95.

Ultima nata delle innumerevoli serie di monografie dedicate ai grandi divi, la collana — appropriatamente intitolata "Legends" — offre splendidi ritratti di attori divenuti miti. Dopo Ingrid Bergman e Gary Cooper, ecco Crawford e Gable di cui, attraverso splendide fotografie spesso inedite, è ricostruita la strada del successo.

Chiara Samugheo: *Il reale e l'effimero*, Torino, Eri, 1986, in 8°, ill., L. 30.000.

Catalogo della mostra fotografica sulle dive degli anni '50-'70, allestita nell'ambito della XLIII Mostra internazionale del cinema di Venezia.

James Vinson (a cura di): *The International Dictionary of Films and Filmmakers, volume III: Actors and Actress*, Chicago/London, St. James Press, 1986, in 8°, pp. 678, £ 29.50.

Dopo "Films" e "Directors", il terzo volume del dizionario MacMillan è dedicato completamente agli attori di cinema di tutto il mondo. Ogni voce è redatta secondo uno schema fisso che comprende una breve biografia, una scheda critica, la filmografia e alcune indicazioni bibliografiche.

Tim Pulleine: *Heart Throbs*, London, Octopus Books, in 8°, pp. 48, s.i.p.

Le pene d'amore cui allude il titolo sono quelle causate dal fascino irresistibile emanato attraverso lo schermo dai vari Paul Newman, Humphrey Bogart, Rodolfo Valentino. Pulleine offre una carrellata fotografica di maschi belli e aggressivi scegliendoli tra i più seducenti della storia del cinema, da Clark Gable a James Dean, da Gary Cooper a Richard Gere.

Le scelte dei giovani sceneggiatori italiani

Caro «Bianco e Nero»,
tutti si chiedono se le nuove generazioni di cineasti salveranno il cinema italiano, che ormai appartiene ai tanti beni culturali da restaurare. Per il momento sarebbe un azzardo tentare una qualsiasi risposta, sono in grado però di fornire una testimonianza circa le intenzioni e le idee che circolano fra quanti intendono scrivere per il cinema.
Nel 1986, infatti, ho letto più copioni di giovani che libri e non so se dolermene. Quale membro della giuria, oltre che del "Premio Solinas" per una sceneggiatura inedita, del "Concorso per un'opera prima", indetto da Raitre per una sceneggiatura da realizzare — di cui appunto Raitre ha garantito la realizzazione — ho letto circa duecento copioni; se si aggiungono poi i soggetti, i trattamenti degli allievi dei corsi di sceneggiatura indetti annualmente dalla Cooperativa cinema democratico posso dire di aver raggiunto un primato, che spero di non battere in un prossimo futuro, se non altro perché, belle o brutte che siano le sceneggiature, sono noiose, raramente leggerle costituisce un piacere ed è sempre una fatica, proprio perché un film scritto sulla carta è un cifrato non sempre decodificabile a una prima lettura, affollato com'è spesso di didascalie tecniche.
Ecco una prima constatazione da fare: la maggior parte di coloro che partecipano ai concorsi citati mostrano di conoscere le tecniche essenziali, la forma della sceneggiatura. È un fenomeno di questi ultimi anni l'interesse, appunto, dei giovani di misurare la loro creatività, ricercando nello stesso tempo gli strumenti per esprimersi, a differenza di quanto accadeva negli anni passati, allorquando predominava un interesse per l'esercizio critico, unitamente a un manicheismo ideologico, a un disinteresse per la professionalità.
C'è nella nuova generazione che si avvicina al cinema, almeno a giudicare dal mio piccolo osservatorio, un desiderio di apprendere, sconosciuto alle generazioni precedenti, come testimonia il successo che hanno gli innumerevoli corsi di sceneggiatura esistenti, gli *stages*, organizzati con la partecipazione di sceneggiatori americani.
Sono tanti, insomma, a voler scrivere per il cinema ed è quindi probabile e augurabile che finalmente nuovi talenti emergano, nonostante tutto. Ma per fare quale cinema?
Una linea di tendenza prevalente, sia pure variegata, non è individuabile, per così dire, a occhio nudo. Per certo emerge il disinteresse per il cinema italiano passato e presente, come se tutti si proponessero di fare cinema altrove e non nel loro paese. A leggere i loro copioni si direbbe che di film italiani ne abbiano visti tutti assai pochi e, comunque, che non li amino. Nemmeno i modelli americani alla moda sembrano influenzarli granché. Spielberg e compagni, cioè, ispirano poco i giovani che vogliono fare il cinema. Il catastrofismo planetario, l'irrazionalità fantastica, l'orrore del quotidiano delle botteghe degli Spielberg, dei Land, dei Carpenter, che pure riempiono di adolescenti le nostre sale cinematografiche, non hanno fra i giovani che scrivono che scarsi seguaci.
La tendenza maggioritaria è per le vicende private, per le crisi esistenziali, raramente calate in una qualsiasi condizione sociale. Il più delle volte i personaggi agiscono in un universo irriconoscibile, in un paesaggio indefinito e spesso semideserto, ed è una spia, a mio avviso, allarmante del rifiuto a vivere nel nostro tempo. Oppure la loro preoccupazione è di ordine pratico, i copioni, cioè, sembrano scritti

per concorrere ai finanziamenti previsti dall'articolo 28 della legge del cinema, quasi che tutti fossero consapevoli che per loro non vi sia altra speranza di fare cinema. Ed è forse questa rassegnazione a condizionare le scelte tematiche di cui ho detto. Si spiegherebbe, così, in parte lo scarso numero di sceneggiature comiche, di storie divertenti, o semplicemente ottimistiche. Ed è questa un'altra prova del disagio di una generazione che non vuole, o non sa, ridere di se stessa e degli altri.
Accanto alle storie private, quasi a segnarne la loro dominanza, non mancano storie di terrorismo, di droga, e quelle che affrontano le tematiche legate al Terzo mondo. Tematiche ostinatamente ignorate dalla nostra produzione attuale. Il terrorismo spesso è soltanto un pretesto e il terrorista è un personaggio che serve l'intreccio e solo raramente azzarda a motivare le sue scelte. Ma non mancano le storie dolenti, rivelatrici del disagio di una generazione che vorrebbe capire che cosa ha spinto tanti giovani alla disperazione della lotta armata.
Scrivono sceneggiature anche i detenuti politici e sono messaggi che il cinema dovrebbe raccogliere. Uomini del Terzo mondo, per lo più arabi, si aggirano nel nostro tessuto urbano in diverse sceneggiature ed è uno dei pochi segni di attenzione di questa presenza inquietante nella nostra vita quotidiana. Questi stranieri che si aggirano nelle nostre case, sui treni, negli aeroporti, che si sparano, tramano o commerciano in mezzo a noi, soltanto i giovani mostrano di vederli.

Ugo Pirro

Chi ha partecipato al concorso "Opera prima cinematografica - Raitre"

Al concorso "Opera prima cinematografica" indetto da Raitre è risultata vincitrice la sceneggiatura *Singolo* di Franco Martino. Sono state raccomandate alla Rai *L'uscita* di Annunziata Francola e *Un bel dì vedremo* di Lorenzo Sassoli, e segnalate altre nove sceneggiature.
Al concorso sono pervenute 1453 opere di 1746 autori, di cui 1243 uomini e 473 donne. 640 di queste opere non sono risultate idonee, trattandosi di materiali eterogenei, spesso espressione bizzarra dei sogni e delle aspirazioni degli italiani. Le 813 sceneggiature selezionate sono opera di 1010 autori, di cui 773 uomini e 237 donne. 185 sono state scritte in gruppo, 628 da singoli. Tra quelle scritte in gruppo spiccano i lavori di coppia: 131, di cui 82 maschili e 49 miste. Lazio (231), Lombardia (100), Emilia-Romagna (63), Piemonte (62) e Campania (55) sono le regioni maggiormente produttrici. Ultime, Basilicata (4) e Molise (3). Dividendo i 1010 autori per fasce d'età, si rileva che 318 sono 29-33enni, 264 24-28enni, 184 34-38enni, 132 19-24enni, 6 39enni, 3 14-18enni, uno undicenne e 102 non dichiarati. Suddividendo i partecipanti per tipologie professionali vediamo che 240 sono giovani o aspiranti professionisti, 350 dilettanti, 197 professionisti dello spettacolo e dell'informazione e 223 non dichiarati. I dati sulle aree di formazione (risultato spesso di una pluralità di esperienze) dei giovani professionisti indicano: 40 Dams, 6 dipartimenti esteri, 43 rf+tv private, 15 Centro sperimentale, 6 Accademia belle arti, 12 pubblicità+animazione, 72 Rai, 7 associazioni culturali, 39 cinema (sceneggiatura, regia), 26 teatro, 65 facoltà di lettere, 17 altra facoltà, 41 editoria (critica, saggi). Fra i dilettanti, 36 sono insegnanti, 33 liberi professionisti, 68 impiegati, 180 studenti e laureati, 2 casalinghe, 31 vari. Fra i professionisti dello spettacolo e dell'informazione, 54 sono attori e doppiatori, 18 pubblicitari, 19 registi e autori di teatro, 14 autori di fumetti, 8 scenografi, 6 pittori e art video, 19 giornalisti, 24 operatori di ripresa e fotografia, 10 musicisti, 8 videomakers, 4 coreografi e ballerini, 4 traduttori e adattatori dialoghi, 9 altri.

CRONACHE DEL C.S.C.

La commissione didattico-culturale

La commissione didattico-culturale del C.S.C., organo previsto dallo statuto, è risultata così composta: RAPPRESENTANTI DEI DOCENTI: *Membri effettivi:* Mario Bernardo, Marisa D'Andrea, Giuseppe De Santis, Roberto Perpignani, Furio Scarpelli; *membri supplenti:* Antonio Appierto, Luigi Di Gianni, Marco Leto, Virgilio Tosi; RAPPRESENTANTI DEGLI ALLIEVI: *membri effettivi:* Rossella Ragazzi, Diego Ribon, Heidrun Schleef; *membri supplenti:* Alessandro Dionisio, Massimo Martella.

Il nuovo statuto all'esame del ministero

Nella riunione del 15 luglio il consiglio d'amministrazione ha approvato la bozza del nuovo statuto dell'ente, che è stata trasmessa al Ministero del turismo e spettacolo.

Le dimissioni di Lino Micciché

Il 15 luglio il consiglio d'amministrazione ha preso atto delle irrevocabili dimissioni del prof. Lino Micciché, rappresentante dei critici cinematografici, motivate fra l'altro dal desiderio di affrettare con esse la ricostituzione del consiglio stesso, in regime di prorogatio dal 22 febbraio. Il testo integrale della lettera con cui il consigliere Micciché ha comunicato le sue dimissioni è stato pubblicato su «Cinecritica», 1986/2.

I docenti dell'anno accademico 1986-87

Il consiglio d'amministrazione ha rinnovato gli incarichi ai docenti del C.S.C. per l'anno accademico 1986-87. L'elenco già pubblicato sul n. 1/1986, p. 125, ha subito alcune variazioni. Valentino Orsini ha assunto la cattedra di regia cinematografica, Bruno Todini quella di organizzazione della produzione. Hanno rinunciato all'incarico, per impegni professionali, Gianni Amelio, Luigi De Laurentiis e Suso Cecchi d'Amico.

Le richieste degli allievi

A ottobre gli allievi hanno protestato per le difficoltà di funzionamento del Centro e, in particolare, per il mancato rinnovo del consiglio d'amministrazione, in cui non figurano rappresentanti dei docenti, e per il ritardo nell'insediamento del nuovo rappresentante degli allievi, eletto fin da marzo. Gli allievi hanno chiesto che la commissione didattico-culturale non abbia soltanto poteri consultivi, come previsto dallo statuto, e lamentato la rigidità del regolamento didattico.

Tre ricorsi accolti

Il consiglio d'amministrazione ha accolto il ricorso degli allievi Marco Zanoni (film d'animazione), Roberto De Francesco e Francesca Neri (recitazione) contro il

provvedimento di espulsione preso nei loro confronti, ai sensi del regolamento didattico, per aver superato il limite consentito di assenze.

Il C.S.C. alla Mostra di Venezia

Il cartellone della XLIII Mostra internazionale del cinema di Venezia ha visto anche quest'anno un'ampia partecipazione del Centro sperimentale di cinematografia. Opere di ex allievi figuravano infatti in quasi tutte le sezioni ufficiali della manifestazione. Tra i film in concorso, *Storia d'amore* di Francesco Maselli (diplomatosi nel 1949); a "Venezia Speciali" *La terra promessa* di Veliko Bulajic (1955); a "Venezia De Sica" *La casa del buon ritorno* di Beppe Cino (1972); a "Venezia Documenti" *Storie di cinema e di emigranti: Arriva Frank Capra* di Gianfranco Mingozzi (1958), *Wenders in video* di Andrea Marfori (1982) e *Hotel delle ombre* di Stefano Masi (1980) e Stephen Natanson (1980).
Altri nomi di ex allievi si rilevano scorrendo le schede tecniche dei film programmati: i direttori della fotografia Franco Lecca, diplomatosi nel 1966 (*La seconda notte* di Nino Bizzarri), Angelo Sciarra, 1955 (*Anemia* di Alberto Abruzzese e Achille Pisanti), Nestor Almendros, 1955 (*Heartburn* di Mike Nichols), Emilio Bestetti, 1969 (*Il sapore del grano* di Gianni Da Campo), Safai Tehrani, 1965 (*Storia di cinema e di emigranti: Arriva Frank Capra* di Gianfranco Mingozzi); l'operatore Antonio Schiavo-Lena, 1954 (*Regalo di Natale* di Pupi Avati); la costumista Paola Marchesin, 1982 (*La Storia* di Luigi Comencini); l'assistente-regia Fernando Spiner, 1985 (*Sembrava morto... ma è solo svenuto* di Felice Farina), l'organizzatrice della produzione Agnese Fontana, 1985 (*Wenders in video* di Andrea Marfori); il produttore Enzo Porcelli, 1966 (*Il sapore del grano* di Gianni Da Campo); e Giannandrea Pecorelli (1985), Gianluca Arcopinto (1985), Luca Benedetti (1985), Michael Esser (1985), collaboratori in *Sembrava morto... ma è solo svenuto* di Felice Farina.
La presenza di numerosi insegnanti o ex insegnanti, da Luigi Comencini a Suso Cecchi d'Amico, e di allievi che per varie cause non completarono i corsi, come Claudia Cardinale, protagonista della *Storia* di Luigi Comencini, che al C.S.C. fece il suo primo provino, ha testimoniato il costante apporto del Centro sperimentale di cinematografia ai molteplici aspetti dell'attività produttiva del cinema italiano.

L'isola dimenticata

Si sono svolte in Sardegna le riprese del film *L'isola dimenticata*, il primo realizzato dal Centro sperimentale di cinematografia nel quadro delle sue attività di ricerca e sperimentazione (settore che ha lo scopo di favorire l'inserimento degli allievi diplomati nel mondo professionale, attraverso la realizzazione di prodotti audiovisivi che non siano semplici saggi didattici, ma opere destinate al circuito pubblico cinematografico o televisivo).
L'isola dimenticata, la cui produzione esecutiva è stata affidata all'Istituto Luce, è diretta dagli ex allievi Fabio Vannini e Piero D'Onofrio, diplomatisi nel biennio accademico 1983/85. Il piano di lavorazione prevedeva cinque settimane di esterni in Sardegna e due di interni nei teatri di posa del C.S.C.
Il film è tratto dalla sceneggiatura degli stessi Vannini e D'Onofrio, che sono stati impegnati per circa due anni in una ricerca scientifica, svolta presso archivi, biblioteche, cineteche, ecc. Sono stati effettuati anche, a più riprese, sopralluoghi in Sardegna, dove sono state raccolte numerose testimonianze attraverso interviste, fotografie, rilievi, registrazioni in video e in audio. I minatori della Sardegna (vita, condizioni di lavoro, problemi, rapporti con la società in evoluzione) sono il soggetto del film, che può quindi definirsi la ricostruzione storica di un argomento che ha forti connotati antropologici e sociologici. La ricostruzione inizia nel 1906 e approda

ai giorni nostri. Il lavoro utilizza i diversi linguaggi dei generi cinematografici e televisivi, da quelli del cinema fiction muto e sonoro a quelli del documentario antropologico, scientifico, industriale, all'inchiesta e allo sceneggiato televisivo. Alla realizzazione del film, che avrà la durata di circa due ore, partecipa anche la Rai, la quale ne ha assicurato la programmazione sulla prima rete. C'è anche l'interessamento e la partecipazione della Regione Sardegna, dell'Eni, dell'Istituto superiore regionale etnografico di Nuoro, dell'amministrazione provinciale di Cagliari, e dei comuni di Gonnesa e Iglesias.

L'archivio di Gian Maria Guglielmino

Con un gesto di apprezzata liberalità gli eredi hanno fatto dono al C.S.C. dell'archivio del critico teatrale e cinematografico Gian Maria Guglielmino, costituito da un ricco materiale bibliografico e fotografico.

I film del C.S.C. in giro per il mondo

Hotel delle ombre di Stefano Masi e Stephen Natanson, il cortometraggio di diciotto minuti prodotto dal C.S.C. per illustrare, con un originale impasto di fiction e di documentario, la nascita dei nuovi magazzini climatizzati della Cineteca nazionale, capaci di ospitare in condizioni ottimali più di 120 milioni di metri di pellicola, continua nel suo giro intorno al mondo. Dopo aver vinto nel 1985 il Gran Premio al Festival internazionale del film industriale di Kobe (Giappone), ha partecipato con successo alla XLIII Mostra di Venezia, a "Italiana 86", la manifestazione sullo spettacolo e l'arte in Italia svoltasi a Buenos Aires fra settembre e ottobre; alla Settimana internazionale del film di Mannheim (6-11 ottobre), alla Settimana internazionale del cinema di Valladolid (25 ottobre - 2 novembre); al London Film Festival (13-30 novembre); al Forum internazionale di Berlino (novembre). Per il 1987 ha già ricevuto l'invito dei festival di San Francisco, Hong Kong e Edimburgo. Alla manifestazione di Buenos Aires "Italiana 86" hanno inoltre partecipato i seguenti saggi di diploma degli allievi diplomati nel biennio 1983-85: *Esercizi di stile* (animazione) di Francesco Castiglione, Fabio Gasparrini e Francesca Ravello De Santi; *P.G.R.* (documentario) di Enrico Soci e Jorge Meyer; *Istruzioni per John Howell* (fiction) di Fernando Gabriel Spiner, *Berenice* (fiction) di Juan Manuel Chumilla Carbajosa, *Il sorriso in fondo al mare* (fiction) di Francesca Pirani, *Tu sei differente* (fiction) di Alberto Taraglio, *Il silenzio è d'oro* (esercitazione televisiva) di Francesco Ferrari.

Una visita cubana

Una delegazione del cinema cubano, guidata dal regista Tomás Gutiérrez Alea, diplomato del C.S.C. nel 1953, il 6 novembre 1986 ha visitato il Centro, al quale ha portato il saluto della Scuola di cinema e televisione per studenti dell'America Latina, Africa e Asia, presso la Fundación del nuevo cine latinoamericano a San Antonio de los Banos, presieduta da Gabriel García Márquez e diretta da Fernando Birri, ambedue ex allievi del C.S.C.

Bernardo Bertolucci gira in aula magna

Bernardo Bertolucci è venuto a girare nell'aula magna del Centro alcune scene del suo film *L'ultimo imperatore*. Direttore della fotografia è Vittorio Storaro, diplomato dal C.S.C. nel 1960.

NOTIZIE

Un concorso per soggetti cinematografici inediti è stato indetto dal Comitato regionale per l'affermazione dei valori della Resistenza e dei principi della Costituzione e dalla sede Rai del Piemonte. Il tema del concorso è: "Luoghi, ambienti, modi di trasmissione di una cultura della violenza e dell'intolleranza e di atteggiamenti razzisti". Il concorso è riservato a chi ha meno di trent'anni. Per informazioni: Consiglio regionale del Piemonte, via Alfieri 15, Torino.

Un appello per le ricerche storiche dei primi film scientifici è stato lanciato dal 38° Congresso internazionale del cinema scientifico, svoltosi a settembre a Leningrado. Presentato da Virgilio Tosi, docente al Centro sperimentale di cinematografia, l'appello è rivolto a cineteche, scuole di cinema, musei storici e istituzioni.

La Mediateca per lo sviluppo, i diritti e la liberazione dei popoli è stata fondata a Roma, con lo scopo di raccogliere, produrre e distribuire audiovisivi e video sulle lotte per l'autodeterminazione, lo sviluppo e la difesa dei diritti dei popoli, e per la difesa dei diritti umani. Per informazioni: Mediateca per lo sviluppo, i diritti e la liberazione dei popoli, via Merulana 247, 00185 Roma, tel. 06/730191-7310237.

Upic è la sigla dell'Unione produttori italiani cinematografici, associazione di recente costituzione cui hanno aderito le seguenti società: Union Pn, di Gianfranco Piccioli; Yarno, di Mauro Berardi; Renzo Rossellini Production, di Renzo Rossellini; Due A, di Antonio e Pupi Avati. Presidente dell'Upic è Renzo Rossellini.

«Ariel», quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo, nel n. 1, gennaio/aprile 1986, pubblica, a cura di Alfredo Barbina, *Lettere di Emilio Cecchi a Luigi Pirandello*. Argomento: il cinema, uno degli aspetti non ancora esplorati sistematicamente delle attività dello scrittore siciliano.

La Cineteca reale del Belgio, che ha sede a Bruxelles, rischia di essere chiusa per mancanza di fondi. Sessanta registi e attori internazionali hanno firmato una petizione in sua difesa.

La fabbrica dell'esperienza, scuola europea di teatro, cinema, musica e antropologia, tiene i suoi corsi serali a Milano. È stata promossa dall'Istituto di antropologia in collaborazione con Actor's Playhouse Baires International, Comuna Baires e Citizen Kane's Club. Per informazioni: Actor's Playhouse, piazza Napoli 27, Milano.

Un nuovo gruppo cinematografico a ciclo completo è nato con l'accordo stipulato da Acqua Marcia, Bastogi, Titanus Distribuzione e i produttori Mario e Vittorio Cecchi Gori.

Il Festival internazionale del telefilm ha tenuto la prima edizione a Oriolo Romano (VT) dal 22 al 27 luglio. Hanno partecipato Italia, Polonia, Portogallo, Germania Federale e Messico.

Massimiliano e il mito asburgico, la rassegna cinematografica organizzata a Trieste, dal 25 luglio al 3 agosto, dalla Cappella Underground e con il patrocinio della Provincia e della Regione, ha proposto film e documentari che hanno contribuito a edificare il mito degli Asburgo.

Allo sceneggiatore Luciano Vincenzoni "Treviso fa cinema" ha dedicato, dal 5 al 30 agosto, una rassegna di 14 film da lui firmati, fra cui *Giù la testa, Per qualche dollaro in più, Il ferroviere, Signore e signori, La grande guerra, Sedotta e abbandonata, Un tranquillo posto di campagna.*

Cartoon Club 2, la rassegna di disegno animato italiano che si è tenuta a Rimini dal 7 al 14 agosto, era divisa in quattro sezioni: omaggio a Bruno Bozzetto, retrospettiva di lungometraggi, antologica di cortometraggi, cortometraggi di aggiornamento e novità.

Le voci del cinema - Premio nazionale La torre d'argento, manifestazione che assegna un riconoscimento ai doppiatori, nella terza edizione tenuta a Torre del Mare (BA) dal 25 al 30 agosto ha offerto anche la tavola rotonda "Doppiaggio e dintorni", organizzata da Claudio Camerini.

Il pianeta azzurro, rassegna audiovisuale sull'ambiente, ha tenuto la prima edizione a Camigliatello Silano (CS) nell'ultima settimana di agosto. Comprendeva tre sezioni: cinema, produzione televisiva, sperimentazione audiovisuale (cinematografica e video).

Scrivere il cinema, la rassegna cinematografica organizzata dal Cineclub Associnema Aeclanum, ha tenuto la seconda edizione dal 7 al 14 settembre a Mirabella Eclano (AV). Comprendeva tre sezioni: opera prima, immagini del Sud, e sceneggiatori italiani (dedicata a Pupi Avati).

Europacinema, la mostra del cinema europeo che si propone di far conoscere film europei di qualità che difficilmente entrano nel circuito distributivo italiano, nella terza edizione svoltasi a Rimini dal 19 al 27 settembre ha proposto circa ottanta film suddivisi in sette sezioni. In particolare, "Scrivere il cinema" era dedicata allo sceneggiatore Rafael Azcona, "Autobiografia di una regione. Cinema e storia", all'Emilia-Romagna. Alla sezione "A scuola di cinema", l'unica competitiva, sono stati ammessi i saggi finali realizzati dagli allievi delle

scuole di cinema di tutta Europa, compresi i paesi dell'Est. "Aspettando l'88. Quel che il cinema europeo si attende dall'anno europeo del cinema" era il tema della conferenza internazionale.

Il Forum internazionale contro la pirateria audiovisiva, indetto il 23 e 24 settembre a Milano nell'ambito del Mifed (Mercato internazionale film, tv-film e documentario), ha esaminato la dimensione economica del problema, i settori interessati (legislativo, tecnologico, giuridico e repressivo, produzione, marketing e copyright); cosa si fa in America, in Europa e nelle altre parti del mondo; fatto proposte per azioni concordate in campo comunitario e internazionale, e preso accordi per un incontro di verifica per l'aprile 1987 a Milano.

Luchino Visconti, a dieci anni dalla morte, è stato ricordato in una tavola rotonda svoltasi il 28 settembre a Forio d'Ischia (NA), al termine di una rassegna cinematografica dei principali film del cineasta.

Le Giornate del cinema muto, 5ª edizione, hanno presentato a Pordenone, dal 29 settembre al 4 ottobre, una retrospettiva del cinema scandinavo delle origini; un omaggio a Max Linder, a Georges Méliès, alle dive del muto italiano e all'operatore Giovanni Vitrotti; un ricordo di Carmine Gallone; un omaggio alla Cinématheque Française e alla Directors Guild of America (l'Associazione dei registi americani) in occasione del cinquantenario; mostre e incontri.

Un incontro di autori italiani e stranieri che hanno partecipato alla XLIII Mostra di Venezia si è svolto il 1° ottobre alla libreria "Il Leuto", a Roma, nell'ambito della manifestazione "Venezia a Roma". Coordinatore, Franco Montini.

La Mediateca regionale toscana ha organizzato a Firenze, fra l'altro, **1975-85: gli anni maledetti del cinema italiano,** che dal 1° al 15 ottobre ha rivisitato il cinema dell'ultimo decennio con circa cento film di 'esordio'; e **Basis Film: storia di un miracolo,** che dall'11 al 16 novembre ha presentato tredici film prodotti e distribuiti dalla casa tedesca Basis Film, di Berlino, fra cui opere di Christian Tiewer, il fondatore, Jutta Bruckner e Elma Sanders Brahns, e due tavole rotonde sui problemi della distribuzione e sul tema "Sguardo femminile e rappresentazione della sessualità".

Il convegno internazionale sul Cinema Novo, che si è svolto a Roma il 4 ottobre, era dedicato alla figura e all'opera artistica e teorica di Glauber Rocha. Presiedeva Lino Micciché. Hanno partecipato i registi David Neves e Paulo Cesar Saraceni, studiosi e cineasti.

La 3ª Rassegna internazionale di cinema etnografico, organizzata a Nuoro, dal 7 all'11 ottobre, dall'Istituto superiore regionale etnografico in collaborazione con l'Associazione italiana di cinematografia scientifica, ha offerto oltre quaranta documentari provenienti dalle più diverse aree geografiche e aventi come filo conduttore i rituali del matrimonio nelle società tradizionali; un seminario sul rapporto tra ricerca etnografica e documentazione audiovisiva; una retrospettiva dei primi film etnografici, o comunque di documentazione scientifica, dedicati ai riti matrimoniali; e una sezione, curata da Stefano Masi, dedicata al cinema di finzione, con una selezione delle sequenze dedicate ai riti nuziali tradizionali nelle pellicole più significative della storia del cinema.

Agrifilmfestival, manifestazione che affronta il rapporto tra la terra e i mezzi di comunicazione, nella quarta edizione tenuta a Orbetello (GR) dall'8 al 12 ottobre ha offerto una selezione internazionale di film inediti; una rassegna di film dedicati alla catastrofe nucleare; il seminario di storia del cinema, coordinato da Gian Piero Brunetta, sul tema "La terra degli altri", con l'analisi di alcuni film a carattere coloniale realizzati durante il fascismo; il seminario di antropologia culturale, coordinato da Pietro Clemente, sul tema "Ritualità e festività nella campagna toscana", parte seconda; e un seminario sui problemi dell'ambiente.

I Rencontres d'Annecy pour le cinéma italien 86, che si sono svolti dal 10 al 19 ottobre, comprendevano la sezione film in concorso, la sezione informativa, la proiezione dell'opera integrale di Luchino Visconti, un omaggio ad Alberto Sordi, mostre e dibattiti.

La Biennale del film turistico di Montecatini Terme (12-18 ottobre) ha presentato 140 filmati di tutti i continenti, mostre e dibattiti. La giuria era presieduta da Ernesto G. Laura.

Mito e realtà del cinema muto italiano, la rassegna ideata e curata da Aldo Bernardini per l'Ente autonomo di gestione per il cinema nell'ambito di "Italiana 86", una serie di manifestazioni sullo spettacolo e l'arte in Italia svoltasi a Buenos Aires fra settembre e ottobre, è stata inaugurata il 13 ottobre con la proiezione di *Christus* (1916) di Giulio Antamoro, nell'edizione a colori restaurata dalla Cineteca nazionale, con l'esecuzione dal vivo della partitura scritta all'epoca per il film da Giocondo Fino e ricostruita da uno spartito d'epoca per orchestra e coro da Gino Peguri, che ne ha anche diretto l'esecuzione. Lo spartito è stato ritrovato e messo a disposizione dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema.

A Cesco Baseggio, interprete del teatro veneto di tradizione scomparso recentemente, Venezia ha dedicato, dal 13 al 24 ottobre, una rassegna-video, con proiezione su grande schermo, di commedie goldoniane e del repertorio dialettale minore registrate dalla Rai nella seconda metà degli anni Sessanta.

Una rassegna del regista giapponese Heinosuke Gosho è stata organizzata a Roma, dal 16 al 27 ottobre, dall'Istituto giapponese di cultura. Sono

stati presentati otto film in versione originale con sottotitoli in inglese.

Uno spazio per il giovane cinema italiano, l'iniziativa del comune di Venezia, in collaborazione con l'Arci-Ucca nazionale e il Dopolavoro ferroviario, che ha preso l'avvio il 17 ottobre, consiste nel programmare una sala del "Circuito cinema" esclusivamente con film italiani di giovani autori e di produzioni indipendenti. L'obiettivo è di consentire ai giovani autori esordienti, apprezzati dalla critica nei festival, di giungere al pubblico superando le censure e le resistenze del mercato cinematografico, ormai sempre più caratterizzato dallo strapotere del prodotto americano.

La Rassegna cinematografica sportiva ha proposto dal 20 al 24 ottobre a Palermo, nell'ottava edizione, opere di tredici paesi e il convegno "Cinema e sport 90 anni dopo", con relazioni di Ugo Buzzolan, Ugo Casiraghi e Fernaldo Di Giammatteo.

La Rassegna di cinema antropologico e religione (Loreto, AN, 29-31 ottobre) comprendeva dodici documentari, un film e tavole rotonde sulla religiosità popolare nel Nord Italia.

Il Festival dell'arte elettronica di Camerino ha proposto, dal 29 ottobre al 2 novembre, produzioni di video-art e di computer-grafica di Italia, Francia, Germania e Spagna, e opere già presentate al festival dell'arte elettronica di Tokyo.

Sulmonacinema 86, la rassegna che la cittadina abruzzese ha ospitato dal 9 al 16 novembre, era dedicata agli aspetti del cinema cubano e comprendeva 19 lungometraggi a soggetto, 30 documentari e 20 disegni animati, ordinati in cinque sezioni: retrospettiva; personale di Tomás Gutiérrez Alea (diplomato al Centro sperimentale di cinematografia negli anni Cinquanta); informativa, con film degli anni Ottanta; documentari; cortometraggi. A latere della rassegna, mostre dedicate al manifesto cinematografico cubano. Erano presenti registi e attori cubani.

Il convegno del Sindacato nazionale critici cinematografici, dedicato al cinema italiano, che si è svolto a Palermo dal 14 al 16 novembre, ha dibattuto sui seguenti argomenti: mercato, nuovi autori, scuole di cinema, promozione del cinema italiano all'estero, fenomeno delle luci rosse, autori-produttori, Mostra di Venezia '86. Tre tavole rotonde sono state dedicate agli attori e agli sceneggiatori del cinema italiano e a "Leonardo Sciascia tra cinema e letteratura".

Il cinema in tasca, rassegna nazionale di film realizzati da bambini e ragazzi, nella prima edizione tenuta a Bari dal 27 al 30 novembre ha offerto la proiezione dei lavori presentati da alunni di scuole elementari e medie inferiori, seminari-laboratori, mostre didattiche, film educativo-pedagogici, un omaggio al cinema di François Truffaut dedicato all'infanzia, e un convegno sull'educazione all'immagine.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4/1985 e i numeri 1, 2 e 3/1986).

Domenica Chiarelli: *Ricerche per una storia della terminologia cinematografica italiana.* Relatore: Sergio Raffaelli. Università della Calabria, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Franceschina Viteritti: *Titoli di film italiani dal libro allo schermo (1919-1931).* Relatore: Sergio Raffaelli. Università della Calabria, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Raffaele Felicetti: *Sceneggiate napoletane fra lingua e dialetto ("'A Santanotte" e "È piccerella").* Relatore: Sergio Raffaelli. Università della Calabria, facoltà di lettere e filosofia. 1986.

Il Festival dei popoli, rassegna internazionale del film di documentazione sociale, tiene la 27ª edizione a Firenze dal 28 novembre al 6 dicembre proponendo le sezioni concorso (per la prima volta accedono anche opere già edite in Italia), informativa e speciali; la terza edizione di "Cinema e jazz", che abbraccia il periodo dal 1970 a oggi; la seconda fase di studio e di presentazione di audiovisivi sui temi dell'antropologia urbana; la ricerca sul giornalismo televisivo; e una retrospettiva che attraverso il documentario etno-antropologico ripercorre la storia della Finlandia dal 1901 al 1983.

Riccione ttvv, rassegna internazionale del teatro in televisione, tiene la seconda edizione a Riccione dal 5 all'8 dicembre. Dedicata al video d'autore, comprende una rassegna di film in concorso, una sezione speciale dedicata all'Inghilterra, e un convegno internazionale sui sistemi di produzione e distribuzione dei video teatrali.

Film video monitor, rassegna della produzione annuale cinematografica video e tv della Slovenia nel 1986, terrà la seconda edizione a Gorizia dal 20 al 25 gennaio 1987. Saranno presenti gli autori del settore. Per informazioni: Kinoatelje, via della Croce 3, 34170 Gorizia, tel. 0481/33580.

Ecovision '87, la Biennale europea del film sull'ambiente si terrà a Birmingham dal 3 all'8 luglio 1987, nell'ambito dell'anno europeo dell'ambiente. Per informazioni: Centre européen pour la communication sur l'environnement, 55 rue de Varenne, F-75341 Paris Cedex 07.

SUMMARY

Venice 1986

«Bianco e Nero» includes a series of comments on the 43rd Venice International Film Festival. There is a letter by Robbe-Grillet in which he discusses the work of the jury of which he was president. Next there is a critical review of the films that were awarded the prizes. Eric Rohmer's *Le Rayon Vert*, Leone d'oro, is certainly not the French director's best work. It is a good film however which, at the core, is apparently and fundamentally simple. Sergej Solov'ev's *Čužaja belaja i rjaboj*, the jury's Gran Premio Speciale ex-aequo with Francesco Maselli's *Storia d'amore* (which will be commented on separately), illustrates the need felt for truth, a new moral austerity and a new formal adaptability to be found lately in Soviet filmmakers, but the film remains a prisoner of certain aesthetic conventions that belong to a cinema which is out-of-date. Carlos Sorin's *La película del Rey*, Leone d'argento, is the first of a filmmaker who manages to fuse with ease the requirements of a personal style with those of the rules of entertainment. Oddvar Einarson's *X*, Premio speciale, deserves attention: the author, undoubtedly a poet of the screen, manages to revive erotism by handing back to innocence all its vitality. The "Settimana internazionale della critica" caused a great deal of argument as far as the seven films chosen were concerned with only one positive exception — that of Pradip Krishen's *Massey-Sahib*. The authors, all around thirty as far as age is concerned, have shown significant tendencies: the theme of isolation and insecurity in young people, who often fear, refuse or put off adulthood, is recurrent. On the level of narrative, the use of theatrical techniques is frequent. The Festival offers an exhaustive panorama of the state of the Italian film industry. In the first place, the presence of the Rai, the Italian public television service, as the producer of eleven of the eighteen titles submitted is surprising. The overall impression the films give is not exciting. However there is a re-awakening of vitality. No new roads are attempted, but there is a re-discovery of a reality which had seemed to have disappeared under the worst stereotypes of Italian comedy. The most comforting fact is the presence of new actors ready to revitalize the most anaemic sector. Luigi Comincini's *La Storia* and Francesco Maselli's *Storia d'amore* are the two films that stand out most. At the Festival there were old and new actors: the sixty-year-olds magnificent in their melancholy, polish, skill and charm; and the Academy trained younger set, and the new Popular Actors, especially the comedians. The Big Couples, especially the American, seemed washed-out, the prize-winners, Valeria Golino and Carlo Delle Piane, both Italian, reviving the Fifties. A review of Glauber Rocha's career give us his measure: talented, animated by a strong moral impulse, he always felt the contradiction that exists between a natural vocation for art and revolutionary politics. However he found a way of transforming this striking contradiction into an aesthetic and ethic challenge because he realized that an intellectual as such should not commit suicide but do his job as best he can. He did not neglect what came before and what came after his creative moments knowing full well that everything is born within society and must therefore act in that society: there must always be a political awareness and an ability for organization.

Tarkovskij and his poetical vision

First the author touches on the little fortune met with by Andrej Tarkovskij at Cannes with the Golden Palm and at the same time he mentions Ingmar Bergman's favourable comments. He then goes on to analyse the Soviet filmmaker's career

which is marked by innovative formal solutions more or less fused with a visionary brightness, narrative depth and authoritative technical knowhow as director. But this is in opposition to painful existential decisions and uninterrupted hostility on the part of obtuse bureaucrats, and shortsighted politics which made Tarkovskij leave the Urss. *Katok i skrypka* (1960) is directed with Andrej Končalovskij's collaboration in the art direction. *Ivanovo destvo* (1963), Leone d'oro (Venice) obtained in the same year, causes a series of perturbed reactions in the West. *Andreï Roublev* (1966), script and art direction in collaboration with Končalovskij, is characterized by a particular creative fervour and points back to the "historical" films of Ejzenštejn but is severely censored at home. *Solaris* (1972) is existentialist with religious overtones and a reaching for the absolute. *Zerkalo* (1974) — a film on memory — is the story of a man who is partly Tarkovskij himself. *Stalker* (1978) is, to quote the director, «a film of interior action, a Western acted out in the brain». *Nostalghia* (1983) is built up of fragmentary images and moods that hesitate between reality and recollection. And finally *Sacrificatio* (1985) — a work of intricate narrative complexity and dazzling sunlight; a metaphorical fusion of incomparable visual and pictorial exhultation.

The two directions of colour

When in the second half of Thirties colour began to be used, theoretical and practical problems arose in the Usa. Theoreticians and critics were afraid of a reproduction of reality which would be too exact, cinèastes wondered what it would contribute linguistically, and Hollywood tycoons wanted is as close to reality as possible in the conviction that its powers of seducing the public were enormous. In Europe the direction followed was another and it contrasted with Hollywood: on the one hand, it was feared that the reproduction of reality would be uninspiring; on the other, the problem was to make images more expressive and was therefore studied at a much deeper level. In fact the reference was above all to painting, to the traditional fine arts. This reference to painting was also present in Hollywood but only among those directors of European origins (and thus of culture) or those who were interested in European culture.

Urbino: entertainment and its space II

The theme of Urbino's Fifth International Conference on Cinema and Audiovisual Studies was the same as last year: entertainment and its space where space is taken not as architectural — an empty space — but as «a real landscape with viewer». Lucilla Albano draws attention to the foreshadowing of cinema in the Gothic and fantastic literature of the Eighteenth and Nineteenth centuries. Edoardo Bruno discusses mental space. Jacques Aumont is interested in the ordinary and transindividual spectator. Fabrizio Cruciani examines theatre space and defines the concept; he also reconstructs its historical background. Giovanni Bechelloni comments on the space of entertainment and the television viewer from a sociological point of view. Mario Perniola theorizes on the spectator-object.

Mario Camerini's *Voglio tradire mio marito!* (1925)

Considered lost until a few years ago, Mario Camerini's *Voglio tradire mio marito!* (1925) goes to join what little is left of a period of the Italian cinema which was marked by a collapse in production (123 titles in 1923, 38 in 1925). It is a comédie à la française written by Ermanno Geymonat: the happiness of a married couple, a misunderstanding, useless mutual revenge, the final disentanglement. The qualities of the film lie in the linear narrative development which is translated into clear-out composition, swift virtuosity and brief comments on the episodes.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano.* - *Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema.* - *La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte.* - *La sala cinematografica come dispositivo spettacolare.* - *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio.* - *Il cinema armeno.* - *C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce.* - *Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini.* - *Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini.* - *Nel '38, Zavattini (per caso).* - *"Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola.* - *Per una filmografia di Cesare Zavattini.* - *Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini.* - *Il 'modello' Spielberg-Lucas: reinventare il cinema.* - *Hong Kong: introduzione ai 'generi'.* - *Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario.* - *Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile.* - *Come e perché l'obiettivo cinematografico.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini".* - *Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi.* - *Jean Grémillon 'l'uomo-tramite' tra due epoche del cinema francese.* - *I trent'anni di Elio Petri.* - *Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM. — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio.* - *Peter Kubelka, scultore del tempo.* - *Cinema e tv fra teoria e didattica.* - *Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file.* - *Sorrento: il rischio ha pagato.* - *Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* — CORSIVI: *Renato Castellani: regista 'inattuale'?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno.* - *La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944).* - *I 'nuovi' tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dell'Estonia.* - *La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM. — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio.* - *Franco Rossi: una biografia critica.* - *L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema.* - *Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM. — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.* — *LIBRI.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi.* - *"Heimat".* - *"Oltre le sbarre".* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos"; "Carmen"; "C'era una volta in America"; "Il futuro è donna"; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini; Sezione tv.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia.* - *Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici.* - *Ricordando Truffaut.* - *"La decisione di Isa",* (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua.* - *Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince.* - *Dreyer a Verona.* - *Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM. — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro.* - *La storiografia italiana: problemi e prospettive.* - *L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM. — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.* — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura.* - *'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato.* - *Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes.* - *Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge".* - *"Tangos. El exilio de Gardel".* - *"The Lightship"* - *"Dust"* - *"Yesterday"* - *"Le soulier de satin"* - *"Prizzi's Honor".* - *Italiani in Mostra.* - *Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione.* - *Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana.* - *Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita.* - *Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio.* - *Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge.* - *E l'attore diventò un divo.* - CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media.* - *L'immagine elettronica fa spettacolo.* - *Noi, la "palma", Tarkovski.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti.* - *Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM: *"Fuori orario".* - *"Hannah e le sue sorelle".* - *"Mishima".* — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli (via del Babuino), Feltrinelli (via Orlando), Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida (via Merliani), Guida (p.za S. Domenico Maggiore), Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

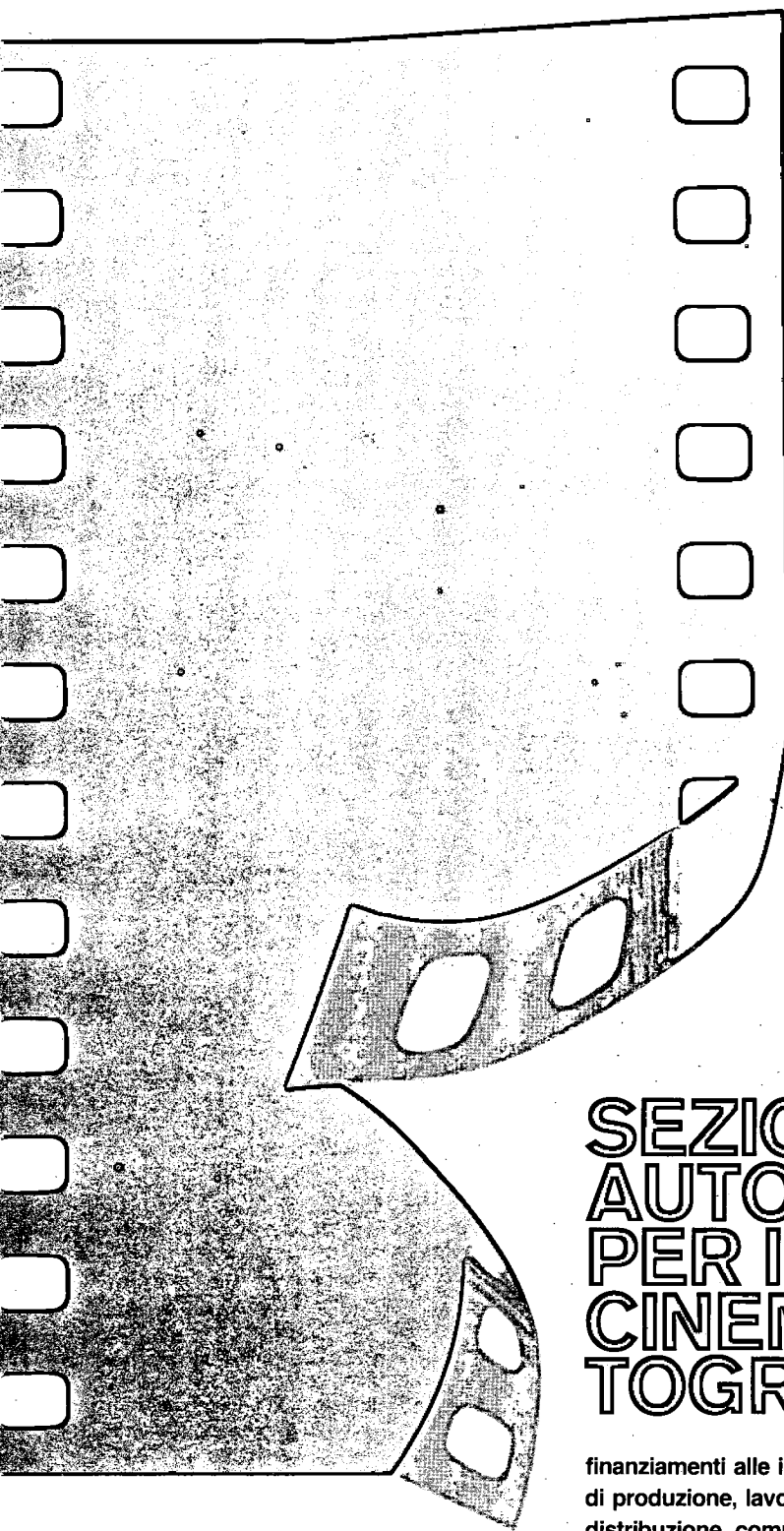
Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

Hanno collaborato a questo numero:

LEONARDO AUTERA (Ferrandina, MT, 1924). Giornalista e critico cinematografico del «Corriere della Sera». Ha curato negli anni '50-'60 pubblicazioni del Centro sperimentale di cinematografia e diretto cortometraggi sul Veneto.

SAURO BORELLI (Motteggiana, MN, 1933). Critico cinematografico e inviato speciale per il settore culturale dell'«Unità». Ha pubblicato *Nikita Mikhalkov* e organizzato programmi e rassegne dedicate al cinema ungherese e sovietico ("Il cinema dei desideri" e "Tovarisc Kino". È coautore di due serial della tv svizzera su Marlene Dietrich e Greta Garbo.

GIOVANNI BUTTAFAVA (Milano, 1939). Critico cinematografico, giornalista all'«Espresso», slavista e traduttore, studioso del cinema e della cultura russa e sovietica, dirige l'annuario cinematografico «Il Patalogo».

ROBERTO CAMPARI (Parma, 1942). Docente associato di storia del cinema all'Università di Parma. Ha pubblicato, fra l'altro, *Western. Problemi di tipologia narrativa, I modelli narrativi, Vincente Minnelli, Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia, Il racconto del film, Miti e stelle del cinema.* È imminente *Parma e il cinema.*

FRANCESCO CASETTI (Trento, 1947). Professore associato di storia e critica del cinema all'Università Cattolica di Milano. Ha pubblicato, fra l'altro, *Bernardo Bertolucci, Teorie del cinema dal dopoguerra ad oggi, Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia, Dentro lo sguardo.* Ha curato il volume collettivo *L'immagine al plurale.*

PAOLO CHERCHI USAI (Rossiglione, GE, 1957). È fra gli organizzatori delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone. Autore di una monografia su Georges Méliès e di volumi su Giovanni Pastrone e sul restauro del film, collabora al Projet d'analyses filmographiques (1900-1906) dell'Università Laval, Québec. Canada.

CALLISTO COSULICH (Trieste, 1922). Critico cinematografico di «Paese Sera» e del «Piccolo», per la Rai ha realizzato, fra l'altro, "Viaggio nel cinema giapponese". Ha fatto parte del comitato di esperti della Biennale/Cinema ed è membro del comitato scientifico del "Mystfest" di Cattolica. Ha fra l'altro sceneggiato *I misteri di Roma, Le sette meraviglie dell'amore,* e pubblicato *La grande illusione, La scalata del sesso, Hollywood '70, I film di Alberto Lattuada.*

ROBERTO ELLERO (Venezia, 1954). Critico cinematografico. Dirige l'Ufficio attività cinematografiche del comune di Venezia ed è segretario generale e selezionatore della Settimana internazionale della critica della Mostra di Venezia.

ENRICO FULCHIGNONI (Messina, 1913). Regista, saggista e critico, è presidente del Consiglio internazionale del cinema e della tv, docente di storia del cinema alla Sorbona e redattore di "France culture" della radio francese. Ha pubblicato, fra l'altro, *La civiltà dell'immagine, L'immagine nell'era cosmica.*

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film,* un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti.* Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

UGO PIRRO (Salerno, 1920). È uno dei più noti autori del cinema italiano. Ha sceneggiato, fra l'altro, *Il processo di Verona, A ciascuno il suo, Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Metello, Il giardino dei Finzi Contini, La classe operaia va in paradiso, La proprietà non è più un furto,* e pubblicato opere di narrativa.

LORENZO QUAGLIETTI (Ovada, AL, 1922). Critico e saggista, è fra i fondatori di «Cinemasessanta». Ha fra l'altro curato l'edizione italiana del libro di Peter Noble *Il negro nel film* e ordinato gli scritti di Umberto Barbaro in *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* e *Servitù e grandezza del cinema.* Ha pubblicato *Dai telefoni bianchi al neorealismo* (con Massimo Mida) e *Storia politico-economica del cinema italiano.* È docente di storia del cinema italiano al Centro sperimentale di cinematografia.

RENZO RENZI (Rubiera, RE, 1919). Studioso di cinema e di storia locale. È autore di documentari, ha curato libri su citta dell'Emilia-Romagna e diretto la collana "Dal soggetto al film" della Cappelli. Sta collaborando con Frédéric Rossif a un film su Giorgio Morandi.

ALAIN ROBBE-GRILLET (Brest, 1922). Scrittore e regista francese. Teorico e massimo interprete, con i suoi libri, del *nouveau roman.* Ha sceneggiato *L'anno scorso a Marienbad* e diretto *L'immortale, Trans-Europ-Express, L'uomo che mente, Oltre l'eden, Spostamenti progressivi del piacere, Giochi di fuoco.*

LIETTA TORNABUONI (Pisa, 1931). Inviato speciale e articolista della «Stampa». È coautore, con Oreste Del Buono, di *Era Cinecittà* e di *Album di famiglia.*

BRUNO TORRI (Genova, 1932). Critico cinematografico e organizzatore generale, fa parte del comitato direttivo-editoriale di «Cinemasessanta», del comitato-ordinatore della Mostra di Pesaro, della direzione culturale della Mostra di Porretta Terme, e della commissione scientifica dell'"Immagine elettronica" di Bologna. Dirige la programmazione dell'Ente autonomo di gestione per il cinema. Ha pubblicato *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore.*